830
Sch5k3

830
Sch5k3

Deutschkundliche Bücherei

Kleine deutsche Stilkunde

von

Wilhelm Schneider

Dritte Auflage

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Return this book on or before the *Latest Date* stamped below. A charge is made on all overdue books.

U. of I. Library

OCT 12'37

NOV 16 1940

SEP 29 1953

OCT 31 1953

11148-S

Deutschkundliche Bücherei

Kleine deutsche Stilkunde

Von

Dr. Wilhelm Schneider

Dritte Auflage

1 · 9 · 2 · 9

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

THE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Alle Rechte vorbehalten

Buchdruckerei Oswald Schmidt G. m. b. H.
Leipzig

830
Sch 5 k 3

13 Jan 80 MO

Inhalt

Einleitung: Stilkunde und verwandte Begriffe 5

1. Abschnitt: Das Wesen des Wortes 6

2. Abschnitt: Der Wortleib 14

3. Abschnitt: Die Wortseele 27

a) Bedeutungsgehalt 27

b) Gefühlswert 32

4. Abschnitt: Das Wort als grammatische Kategorie ... 44

Schlußwort: Elementare und höhere Stilkunde 48

*

Germau 18029 Harr. el. 3

P 60958

Stilkunde und verwandte Begriffe

Die Eigenart der „Deutschkundlichen Bücherei" verbietet es, zu Beginn dieser Schrift eine umfassende Untersuchung der Begriffe Stil und Stilistik zu geben und sich in eine kritische Auseinandersetzung mit den verschiedenen, z. T. entgegengesetzten Ansichten einzulassen, etwa wie es E. Otto getan hat in der Schrift „Was versteht man unter Stil? Was ist Stilistik?" (Leipzig 1914.) Wie bei jedem Wortstreit handelt es sich hier nicht darum, wer mit seiner Begriffsbestimmung recht hat, sondern darum, welche Sinnbegrenzung die zweckmäßigste zu sein scheint: Eine Angelegenheit der Verständigung also.

Hier muß es genügen, kurz die Auffassung klarzustellen, die dieser Schrift zugrunde liegt. Sie will keine Anleitung zum gehörigen Ausdruck bieten, keinen Lehrgang, wie man seinen eignen Stil pflegen, seine eigne Ausdrucksfähigkeit steigern kann — sie würde sich dann eher *Stillehre* nennen. Die *Stilkunde* stellt sich vielmehr dar als notwendige Voraussetzung der Betrachtung und Erfassung von Werken deutscher Wortkunst. Sie erforscht den sprachlichen Ausdruck, spürt den Gründen der Wirkung nach, untersucht Einzelheiten der sprachlichen Form und prüft den Gesamteindruck. Sie deckt sich z. T. mit der *Poetik*, scheidet sich von ihr nicht wesentlich, sondern nur da, wo eben ungebundene und gebundene Rede sich scheiden. Von der *Grammatik* ist sie dadurch unterschieden, daß die Grammatik feststellt, welche Ausdrucksmöglichkeiten der Sprachgebrauch gestattet, die Stilistik dagegen, welche verschiedene ästhetische Wirkung den einzelnen Ausdrucksmöglichkeiten zukommt. Diese beiden Bezirke der Sprachwissenschaft liegen jedoch nicht gleichwertig nebeneinander, vielmehr ist die Stilistik in ihrem umfassendsten Sinn der Grammatik übergeordnet. Denn die Grammatik stellt den Sprachgebrauch fest, indem sie sich auf die Wortprägungen und Satzformen der Sprachkünstler beruft, sich also auf Schöpfungen künstlerischen

Vermögens und künstlerischen Geschmacks stützt. So gesehen, ist die Stilistik das oberste und allgemeinste Gebiet der Sprachwissenschaft. (Vgl. Karl Voßler, Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg 1904.) Unter einer deutschen Stilkunde könnte man die Zeichnung eines Charakterbildes der deutschen Sprache verstehen, eine Darstellung, wie sich der Deutsche in der Ausnutzung der Sprachmittel eigentümlich von Angehörigen anderer Völker unterscheidet; dabei müßte die Untersuchung der Umgangssprache im Vordergrund stehen. (Beispiel einer derartigen Stilkunde: Fritz Strohmeyer, Der Stil der französischen Sprache. Berlin 1910.) Hier dagegen weist das Beiwort „deutsch" darauf hin, daß die Untersuchung der sprachlichen Mittel auf dem Boden der deutschen Prosa bleibt. Und zwar ist es die deutsche Kunstprosa der Gegenwart, zu deren Kenntnis die Schrift beitragen möchte; und so sind denn auch die Beispiele fast nur Werken der neueren und neuesten Literatur entnommen.

Es konnten natürlich nicht alle stilistischen Einzelerscheinungen behandelt werden, nur das Wichtige ist eingehend dargestellt sowie besonders Umstrittenes.

1. Abschnitt

Das Wesen des Wortes

Die Sprache erzeugt und vermittelt geistige Werte durch das Wort. Die Dichtung ist die Kunst, mit Worten und den durch sie gegebenen Wortvorstellungen das Gefühl zu erschüttern, ähnlich wie die Musik mit Tönen, die Malerei mit Farben. Ausgangspunkt unserer Untersuchungen und Ordnungen sei daher das Wort.

Das Wort hat Leib und Seele, d. h. es setzt sich zusammen aus dem Schall und der Bedeutung (im weiteren Sinne), die wir mit diesem Schall verbinden. Alles, was unserm Ohre klingt, gehört zum Leib des Wortes: also nicht nur die Vokale und Konsonanten und die besondere Art ihrer Aufeinanderfolge und Zusammenfügung, auch der Akzent des einzelnen Wortes sowie der Rhythmus der Wort-

verbindung und des Satzes, das Zeitmaß, die Tonführung sowie der Gefühlsausdruck der Stimme. Man hat sich, besonders seit der Vorherrschaft des Romans, daran gewöhnt, Dichtungen nur still lesend aufzunehmen. Dabei geht aber, je nach dem psychologischen Typus des Lesers, einiges oder vieles von den Wirkungen verloren, die vom Leib des Wortes, seinem Schall, ausgehen. Wie stark diese rein musikalischen Wirkungen des Wortes sind im Verhältnis zu den Wirkungen seines geistigen Gehaltes, ist außerordentlich schwierig festzustellen, da Wortleib und Wortseele stets zusammenwirken und ihre Wirkungen nie säuberlich voneinander zu trennen sind. Aber schon die einfache Überlegung, daß eine andere Kunst mit Klang und Rhythmus allein das menschliche Gemüt im Tiefsten aufzurühren vermag, dürfte genügen, um den ästhetischen Wert des Wortklangs nicht gering einzuschätzen, wenn natürlich auch Melodie, Harmonie, Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe in der Musik viel reiner und kraftvoller wirken.

Nun hat man aber gerade der deutschen Sprache den musikalischen Wert häufig abgesprochen, das Ausland hat so geurteilt, und sogar deutsche Dichter. Ein Urteil für viele:

„Schön erscheint sie mir nicht, die deutsche Sprache,
doch schön ist
Auch die französische nicht, nur die italische
klingt" (Hebbel).

Man gibt der italienischen Sprache den Vorzug, weil sie reicher an klangvollen Vokalen sei, während im Deutschen die Konsonanten sich zu häßlichen, schwer zu sprechenden Verbindungen zusammendrängten. Das heißt schlecht hören und einseitig urteilen, ganz abgesehen davon, daß solche Wörter wie Strickstrumpf und Kopfschmerz, die man als Beweise anführt, Ausnahmen sind. Können denn Konsonanten keinen ästhetischen Wert haben? Mit was für Lauten spricht die Natur zum Menschen, wenn der Wind im Laube säuselt, der Bach rauscht, die Brandung rollt? Mit Konsonanten, oder wenigstens mit Lauten, die auf ähnliche Weise wie die Konsonanten der Menschensprache gebildet werden und ihnen ähnlich klingen. Warum sollte das im Menschenmund uns häßlich klingen, was in der Sprache

der Natur ewig reizvoll ist? Wie sehr den deutschen Dichtern die vielen Konsonanten zustatten kommen, zeigt, besonders in der Versdichtung, der Gebrauch, den sie zum Zwecke der Lautmalerei davon machen.

Der geistige Gehalt eines Wortes, als dessen äußeres sinnliches Zeichen der Wortschall sich darstellt, ist vielfältig und schwer zu entwirren. Sein wichtigster Bestandteil ist die Bedeutung des Wortes. Abgesehen von wenigen Ausnahmefällen (z. B. in der Fachsprache der Mathematik und Naturwissenschaft) ist die Bedeutung nie einfach, vielmehr ein Inbegriff von Bedeutungen, die z. T. miteinander verwandt, z. T. aber auch so grundverschieden sind, daß ihre metaphorische Ableitung aus derselben Grundbedeutung ohne die Hilfsmittel der historischen Sprachwissenschaft nicht mehr möglich ist. Man schlage beliebig Grimms Wörterbuch auf, um sich zu überzeugen.

Die Vorstellung, die man beim Hören und Lesen eines Wortes in sich erweckt, ist nicht dem betreffenden Begriff gleichzusetzen. Der Begriff entsteht durch die logische Sammlung, Ausscheidung und Ordnung der Vorstellungsinhalte, die er zur Voraussetzung hat. In der Wortvorstellung dagegen liegen die einzelnen Merkmale unvollständig, ungeordnet und schlecht abgegrenzt nebeneinander, wesentliche und unwesentliche. Wie wenig Begriff und Wortvorstellung miteinander zu tun haben, erhellt daraus, daß jemand eine richtige und genaue Vorstellung von dem Gegenstand, Vorgang, Zustand, den er mit einem Wort bezeichnet, haben kann, ohne im geringsten imstande zu sein, die wesentlichen, zur Unterscheidung notwendigen Merkmale herauszuheben und so eine Begriffsbestimmung zu erarbeiten.

Was spielt sich nun in unserm Geist ab, wenn wir den Bedeutungsgehalt eines Wortes fassen, wenn wir das Wort verstehen? Nicht etwa werden wir uns des Gesamtbestandes aller Bedeutungen und aller Einzelmerkmale bewußt, vor allem im Zusammenhang nicht. Da taucht nicht viel mehr vom Bedeutungsgehalt des Wortes auf, als nötig ist, um das Wort zu den vorigen und folgenden richtig in Beziehung zu setzen und den Zusammenhang der Rede zu erschließen, und das ist meistens ein ganz geringer Bruchteil der mög-

lichen Vorstellungsinhalte. Inwieweit die Merkmale, die nicht deutlich auftauchen, bei der Bildung der Vorstellung mitwirken, läßt sich nicht feststellen. „Sie sind eine Art verdeckter Resonanzboden, aus dem die angeschlagenen Töne kräftig hervorklingen, oder auch wie ein fast ganz in Dunkel gehüllter Hintergrund, auf dem sich einige beleuchtete Punkte um so deutlicher abheben." (Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901. S. 24.)

Wenn auch der Zusammenhang der Rede, ferner die Kenntnis der Person des Sprechenden und des Kreises der Zuhörer den größten Teil der Bedeutungen ausschalten, das Wort bleibt doch immer noch vieldeutig genug, Mißverständnisse hervorzurufen. Der Redende hat eine andere Seite des Bedeutungsgehalts des Wortes im Sinn als der Zuhörer oder Leser, sie reden und hören aneinander vorbei. Die meisten hitzigen Diskussionen sind darauf zurückzuführen, daß die beiden Streiter unter demselben Wort nicht dasselbe verstehen. (Vgl. K. O. Erdmann, Die Bedeutung des Wortes. 3. Aufl. Leipzig 1922.) Daher pflegt wissenschaftliche Auseinandersetzung sich erst über die Bedeutung der Fachausdrücke zu einigen. Doch auch dies ist kein sicherer Schutz gegen Mißverständnisse. Fritz Mauthner, der geniale, hartnäckige Sprachkritiker, behauptet, wegen der Enge des Bewußtseins, das nur zwei oder drei Worte auf einmal ins helle Licht des Verstehens heben könne, sei auch der Gelehrte niemals sicher, daß er ein Wort im nächsten Satz in genau demselben Sinne verwende wie im vorigen, und ebensowenig hätten wir, die Leser, aus demselben Grund ein Mittel, die Worte auf ihre Übereinstimmung zu prüfen. Und er schließt, es sei überhaupt nicht möglich, daß ein Philosoph im Zusammenhang denke und ein Leser ihm folge. (Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Stuttgart und Berlin. I. Band. 3. Aufl. 1921. S. 97.)

Auch dem Dichter kann die Vieldeutigkeit der Wörter gefährlich werden, wenn auch nicht so sehr wie dem Philosophen, weil es ihm nicht auf scharfe Begriffsbestimmung ankommt. Hermann Hesse hat einmal in einem Aufsatz über die Sprache (Frankfurter Zeitung 11. Aug. 1918) darüber geklagt, daß der Dichter kein eignes Organ für seine

Kunst habe wie der Musiker die Sprache der Musik. „Sagt er ‚Herz' und meint damit das zuckende Lebendigste im Menschen, seine innigste Fähigkeit und Schwäche, so bedeutet das Wort zugleich einen Muskel. Sagt er ‚Kraft', so muß er um den Sinn seines Wortes mit Ingenieur und Elektriker kämpfen, spricht er von ‚Seligkeit', so schaut in den Ausdruck seiner Vorstellung etwas von Engeln, etwas von Theologie und fremden Welten mit hinein. Er kann kein einziges Wort gebrauchen, das nicht zugleich nach einer andern Seite schielte, das nicht im selben Atemzug mit an fremde, störende, feindliche Vorstellungen erinnerte, das nicht in sich selber Hemmungen und Verkürzungen trüge und sich an sich selber bräche wie an zu engen Wänden, von denen eine Stimme unausgeklungen und erstickt zurückkehrt."

Über die Art des geistigen Vorgangs beim Verstehen eines Wortes ist mit so unbestimmten Wendungen wie „Die Bedeutung des Wortes wird bewußt" oder „Die Merkmale tauchen auf" noch recht wenig gesagt. Hier will eine Frage beantwortet sein, die für unsere Auffassung vom Verstehen und Genießen des dichterischen Kunstwerkes von grundlegender Bedeutung ist. Die allgemeine Ansicht, am eingehendsten und wirkungsvollsten von Fr. Th. Vischer in seiner „Ästhetik" vorgetragen, ist die, daß der geistige Vorgang beim Aufnehmen von Dichtungen ein innerliches Anschauen sei. Dabei ist der Begriff Anschauung weit zu fassen, Gehör, Geschmack, Geruch, die ganze Sinnlichkeit ist einzubeziehen. Eine Dichtung hören oder lesen wäre demnach gleich einem Abrollen und Vorübergleiten innerlicher Wahrnehmungsbilder. Mit dieser Auffassung hat Th. A. Meyer in seinem oben angegebenen Buche gründlich aufgeräumt. Er leugnet natürlich nicht die Fähigkeit des menschlichen Geistes, innere Anschauungen hervorzurufen, auch nicht, daß unter besonderen Umständen ein Wort ein inneres Anschauungsbild erzeugen kann; aber das eigentliche und einer etwaigen Anschauung vorangehende Verstehen des Wortes ist unanschaulich. Seine ausführliche Begründung kann ich nur in ein paar Punkten andeuten und muß im übrigen auf das Buch selber verweisen. (Vgl. auch Fritz Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache. I. S. 120 f.)

Angenommen, es bliebe aus den Wahrnehmungsbildern des Auges ein Rest Anschauung, ein Denkbild in der Vorstellung, dann müßte man sinngemäß, wenn man die Worte „Melodie" oder „Klang" vorstellt, leise Töne hören; bei „süß" müßte man eine schwache Empfindung des Süßen haben. Ähnlich bei Gerüchen, sinnlichen Gefühlen, seelischen Lust- und Unlustgefühlen. Daß dem nicht so ist, davon kann sich jeder schnell durch einen Versuch überzeugen. „Wenn aber die Lehre, daß in der Vorstellung das in der Wirklichkeit Gegebene innerlich reproduziert wird, nur etwas verschwommener, als es sich uns in der Wirklichkeit darstellt, für die eine Hälfte unserer Vorstellungswelt... unzutreffend ist, so kann sie unmöglich für die andere Hälfte, für die Welt des Auges richtig sein." (S. 31.)

Meyer weist ferner hin auf die abstrakten Gattungsbezeichnungen und auf Relationsvorstellungen wie Bürger, Befehlshaber, oder solche verbaler und adjektivischer Natur und fragt, was für ein Sinnenbild uns vorschweben sollte bei Wörtern wie schaden, nützen, Sitte, Recht. Niemand fühle aber eine andere Seite seines Wesens in Tätigkeit gesetzt, ob er „Gefühl", „Verstehen", „süß" oder „Hund", „Baum" und „Mann" denke.

Das Rätsel der Wortvorstellung ist freilich mit dieser negativen Antwort, daß sie nicht Anschauung sei, auch nicht gelöst. Meyer bezeichnet sie als „ein eigentümliches Wissen um den jeweils vorgestellten Inhalt". „Der Vorstellende weiß, daß er diesen Inhalt angeschaut, empfunden, innerlich erlebt oder denkend nach Anleitung der Wirklichkeit ermittelt hat,... er ist durchdrungen davon, daß er ihn sich angeeignet und seinem geistigen Besitz eingeordnet hat, und daß er darum an ihm geprägte Münze besitzt." (S. 34.)

Meyer muß das selber eine dürftige Auskunft nennen, erinnert aber daran, daß jede Urtatsache unseres geistigen Lebens, z. B. der Vorgang des Fühlens, sich nur andeutungsweise erklären lasse. Aus seinen Untersuchungen über Wort, Wortvorstellung, Sprache zieht Meyer folgenden Schluß, der für die Erkenntnis, wie Sprache und Dichtung auf den Aufnehmenden wirken, von größter Wichtigkeit ist: „Die sinnliche Wirklichkeit kommt in ihr nicht so, wie sie

UNIVERSITY
ILLINOIS

wirklich ist, als sinnlich-anschaulich, als bewegt und tönend zum Bewußtsein, sondern ganz so, wie sie sich in der Bearbeitung durch die Vorstellung ausnimmt, in all der Gedankenhaftigkeit und Geistigkeit der Vorstellung und der dadurch ermöglichten unanschaulichen Verkürzung, Zusammenfassung und Trümmerhaftigkeit. Und diese unanschaulich gewordene Andeutung der Wirklichkeit, diesen konzentrierten und ins Geistige umgesetzten und immer wieder vom rein Geistigen durchsetzten Auszug aus der Wirklichkeit recken und dehnen wir nicht in seine wirkliche Gestalt auseinander, auch stellen wir seine durch die Sprache zerstörte Sinnlichkeit nicht wieder her, sondern in der Form, in der wir ihn bekommen, übermittelt er uns den Gehalt." (S. 57.)

Nun wäre aber Dichtung eine ärmliche Angelegenheit des Verstandes, wenn der Gehalt der Wortseele nur der Bedeutung gleichzusetzen wäre. Derselbe Ton, von verschiedenen Instrumenten gespielt, hat verschiedenen Klang, je nach der Zahl und Ordnung der Obertöne, die fast unmerklich mit dem Grundton mitklingen: Dieselbe Vorstellung, von verschiedenen Wörtern hervorgerufen, übt eine andere Wirkung auf uns aus, je nach der Art der begleitenden Gefühle. Die meisten Wörter haben neben ihrem Bedeutungsgehalt einen mehr oder weniger starken Gefühlswert, und auf diesen Gefühlswert der Worte gründet sich hauptsächlich der ästhetische Wert des dichterischen Kunstwerks.

Der Gefühlswert kann erstens aus der Grundbedeutung des Wortes abfließen. Wörter wie Todesqual, Meuchelmord, Gespenst, Mitternacht, Blut sind von einer schaurigen Stimmung umwoben. Von Wörtern mit ganz anderm Gefühlsgehalt hat Eichendorff einmal gesagt: „Es gibt gewisse Worte, die plötzlich wie ein Blitzstrahl, ein Blumenland in meinem Innersten auftun, gleich Erinnerungen alle Saiten der Seelen-Äolsharfe berühren als: Sehnsucht, Frühling, Liebe, Heimat, Goethe."

Ferner kann eine oder mehrere der kaum merklichen Nebenbedeutungen, das was Th. A. Meyer den Resonanzboden nennt, das Gefühl des Lesers nach der einen oder andern Seite führen; oder, was vielfach dasselbe ist, der Redende drückt durch die Wahl des Wortes sein Lust- oder

Unluſtgefühl oder ſein Werturteil aus, und der Leſer kann ſich der Wirkung dieſes Gefühlsausdrucks, der Hochachtung oder Geringſchätzung, nicht entziehen. Man vergleiche folgende Reihen von Verben, die je dieſelbe Grundbedeutung haben, aber durch den Gefühlswert, bisweilen auch durch den Nebenſinn, weit auseinandergerückt ſind: Eſſen, ſpeiſen, dinieren, freſſen — Trinken, bechern, pokulieren, kneipen, ſaufen — Sterben, verſcheiden, entſchlafen, heimgehen, verrecken, krepieren.

Auf die Nebenbedeutungen und vor allem auf den Gefühlswert der Wörter kommt es in der Dichtung an. Was bedeutet das Wort „Ägypten"? Für die Geographie iſt es das vom Nil durchfloſſene Land in Nord-Oſtafrika. Für die Dichtung aber iſt es eine Welt von ſtimmungsreichen Vorſtellungen und erſchütternden Gefühlen. „Sprich das Wort ‚Ägypten' aus, und du hörſt eine Sprache, die Gott in mächtigen, ehernen Akkorden preiſt, voll Ahnung des Ewigen und voll tiefer Angſt vor der Endlichkeit: Könige ſchauen aus ſteinernen Augen unerbittlich über Millionen Sklaven hinweg, und ſehen über alle und alles hinweg doch immer nur dem Tod ins dunkle Auge — heilige Tiere ſtarren ernſt und erdhaft — Lotosblumen duften zart in den Händen von Tänzerinnen." (H. Heſſe a. a. O.)

Es iſt ein pſychiſches Geſetz, daß die Gefühlswirkung, die von einem Weſen ausgeht, in der Dauer der Zeit nicht mit unverminderter Heftigkeit anhält; die Gefühle erkalten, ja ſchlagen manchmal ins Gegenteil um. Dieſes Geſetz gilt auch für den Gefühlswert der Wörter. Verändert ſich ferner die Bedeutung der Wörter — und die Entwicklung der Sprache iſt in der Hauptſache nichts anderes als Bedeutungswandel — ſo ändert ſich naturgemäß auch der Gefühlsgehalt. Viele Wörter und Wendungen, die zur Zeit Goethes und Shakeſpeares, der Romantik, ſogar noch des Naturalismus tiefe Gefühlswirkung taten, ſind heute bar alles dichteriſchen Reizes, muten gar abgeſchmackt und lächerlich an. Mauthner hat Kampf geführt gegen die „toten Symbole" der Antike, weil ſie heute ihren Stimmungswert verloren oder gar ins Gegenteil gekehrt haben. „Shakeſpeare erzeugte Stimmung durch Worte wie Mars und Venus; ich

habe dabei die Empfindung, als kratze jemand auf Glas." (Beiträge zu einer Kr. d. Spr. I, S. 122.)

Es bedarf in vielen Fällen einer langen literarischen Beschäftigung, um aus Dichtungen älterer Zeit wieder die alte Gefühlswirkung zu verspüren. Bisweilen bleibt alles mühsame Hineinlesen vergebens. Hier haben wir einen Grund für die merkwürdige Erscheinung, daß Shakespeare in Deutschland lebendiger ist als in England: die Sprache des deutschen Shakespeare ist zweihundert Jahre jünger. Schon 1773 klagt Herder am Schluß seines Shakespeare-Aufsatzes (Von deutscher Art und Kunst): „Trauriger und wichtiger wird der Gedanke, daß auch dieser große Schöpfer von Geschichte und Weltseele immer mehr veralte! daß, da Worte und Sitten und Gattungen der Zeitalter wie ein Herbst von Blättern welken und absinken, wir schon jetzt aus diesen großen Trümmern der Ritternatur so weit heraus sind, daß selbst Garrick, der Wiedererwecker und Schutzengel auf seinem Grabe, soviel ändern, auslassen, verstümmeln muß, und bald vielleicht, da sich alles so sehr verwischt und anderswohin neiget, auch sein Drama der lebendigen Vorstellung ganz unfähig werden, und eine Trümmer von Kolossus, von Pyramide sein wird, die jeder anstaunet und keiner begreift. Glücklich, daß ich noch im Ablaufe der Zeit lebte, wo ich ihn begreifen konnte..."

2. Abschnitt

Der Wortleib

Die Lehre von der Lautsymbolik, d. h. von dem Ausdruckswert, der den Vokalen und Konsonanten auf Grund ihres Schalls, ganz abgesehen vom Wortsinn, zukommt, ist ein vielbesprochenes Kapitel in der Sprachästhetik der Romantiker. Fast zwei Jahrtausende früher haben schon griechische Rhetoriker, besonders Dionysius von Halikarnaß, sich eingehend mit dieser Frage beschäftigt. Broder Christiansen hat in seiner vor einigen Jahren erschienenen Prosaschule „Die Kunst des Schreibens" (Felsen-Verlag, Buchenbach in Baden) Wesentliches der früheren Ansichten

wiederaufgenommen und äußert sich über Klangstimmungen folgendermaßen: „Wie im Bild des Malers die Linien und Farben nicht da sind, nur um Gegenstände auszusprechen, sondern davon unabhängig ihre eigene Sprache reden — das flammende Rot erregt, Grün breitet stillende Ruhe aus, Gelb und die helleren Lichter schmettern und jubilieren, Blau setzt eine ferne Kühle und Fremdheit...: so können auch Worte schon durch das Unmittelbare ihres Klanges in der Seele Stimmungen lösen: und in den Worten sind es vor allem die Selbstlauter, die solche Formkräfte tragen. Häufen sich u und o, da färbt sich die Sprache dunkler; ein i leuchtet sie auf; in a hält sie Mitte. Die Stimmung des u und o erinnert an die Stimmungen tiefer Töne, an Trauerfarben, an schwer Lastendes, Dumpfes, breit Wuchtendes; die Stimmung des i erinnert an das steil Aufschwingende: an Spitzes und Flinkes und Kleines." (S. 158.)

Zu Christiansens Analogieschluß sei noch ein zweiter hinzugefügt. Derselbe Ton, von verschiedenen Instrumenten gespielt, bekommt jedesmal eine andere Klangfarbe und wirkt dadurch sehr verschieden auf das Gefühl des Hörers. Der Ton, der in den Stimmbändern des menschlichen Kehlkopfes gebildet wird, erhält seine Klangfarbe durch das Ansatzrohr des Mundes. Und dieses Ansatzrohr ist so sehr verstellbar, daß ein Instrument, unser Sprachwerkzeug, nacheinander die Aufgabe verschiedener Instrumente übernehmen kann, daß also Laute verschiedener Klangfarbe gebildet werden können, eben unsere Vokale.

Soweit ist alles recht einleuchtend und wird es noch mehr, wenn man es mit einigen Beispielen veranschaulicht: Für u: brummen, dumpf, dunkel, Fluch, Lug, Sturm, Trug, Uhu, wuchtig, plump; für i: flimmern, glitzern, Licht, lieblich, niedlich, gering, zierlich, flink, geschwind.

Nun ist es aber nicht zu bezweifeln, daß ich dieselben oder ähnliche Vorstellungen auch mit Wörtern der entgegengesetzten Vokalklangfarbe hervorrufen kann, z. B.: flink — hurtig, zierlich — schmuck, dunkel — finster, Sturm — Gewitter. Ist der Gefühlswert darum geringer oder andersartig? Ist das geheimnisvolle Dunkel der Nacht weniger fühlbar in Nietzsches Worten „Was spricht die tiefe Mitternacht",

weil vier i nacheinander tönen? Ich kann die vier I-Klänge so tief, wuchtig, dunkel und schwer aussprechen und eine Reihe von U-Lauten so hoch, heiter und leicht, daß gegen diese Wirkung der Stimmhöhe, ihrer Stärke, ihres Gefühlsausdrucks, ihrer Dauer die ursprüngliche Klangbildung der Vokale, die nicht geleugnet werden kann, unmerklich wird, verschwindet. Man vergißt bei allen derartigen Betrachtungen zu leicht, daß es sich um gesprochene Rede handelt, nicht um schwarze Zeichen auf weißem Papier. Nichts wäre leichter, als einen ganzen Abschnitt gebundener oder ungebundener Rede von U- oder I-Lauten beherrschen zu lassen, wie Christiansen dem zukünftigen Schriftsteller als Übung vorschreibt (S. 163). Doch die Wirkung wäre recht fragwürdig.

Wenn ich mich der Wirkung des Wortes „Frieden" hingebe, so glaube ich in dem langen i den musikalischen Ausdruck des Bedeutungsgehalts zu vernehmen. Spreche ich dagegen mit Inbrunst „Ruhe", so scheint mir das lange u die Friedensstimmung ebenso unzweideutig auszusprechen. Das beweist, daß wir von der Wortvorstellung und ihrem Gefühlswert aus die Stimmung nachträglich in die Laute hineinhören. Und diese Erkenntnis führt auch zur Erklärung der eigentümlichen Wirkung, die von aufeinanderfolgenden gleichen oder ähnlichen Lauten auf unser Gefühl ausgeübt werden. Ein Beispiel aus der „Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" von Rainer Maria Rilke: Der junge Cornet reitet bei Einbruch der Nacht allein durch die Ebene zu seiner Kompagnie. Er trifft ein von Soldaten geschändetes Weib an, das an einen Baum gebunden ist.

Er träumt.
Aber da schreit es ihn an.
Schreit, schreit,
zerreißt ihm den Traum.
Das ist keine Eule. Barmherzigkeit:
der einzige Baum
schreit ihn an:
Mann!

Wir empfinden den Diphthong ei in „schreit" zweifellos als den musikalischen Dolmetscher des Hilferufes der ver-

zweifelten Frau, zumal da er uns durch die zweimalige Wiederholung „schreit, schreit" in der Verbindung mit der betreffenden Vorstellung recht ins Ohr gellt und sich dort befestigt. Wenn nun in den folgenden Worten der Diphthong ei fünfmal wiederkehrt, und zwar viermal in Wörtern, die mit dem Hilferuf nichts zu tun haben, so geschieht das Merkwürdige, daß wir den Gefühlsgehalt der ersten ei-Laute nun auch in die folgenden hineinhören. Auch aus „zerreißt", „keine", „Barmherzigkeit", „einzige" scheint uns die Not und Verzweiflung des gefesselten Weibes hervorzutönen.

Ähnlich in folgenden Abschnitten aus derselben Dichtung:

„Wachtfeuer. Man sitzt rundumher und wartet. Wartet, daß einer singt. Aber man ist so müd. Das rote Licht ist schwer. Es liegt auf den staubigen Schuhn. Es kriecht bis an die Kniee, es schaut in die gefalteten Hände hinein."

Auch in „Kniee" glaubt man noch die Müdigkeit des Lichts zu spüren, das nur liegen und kriechen kann.

„Kommen Knechte, schwarzeisern wie wandernde Nacht."

Das a in „wandernde" malt die Dunkelheit ebensogut wie die a in „schwarz" und „Nacht", nicht weil a an sich diesen Gefühlswert hätte (vgl. Christiansens Behauptung, in a halte die Sprache Mitte), sondern weil wir von den umgebenden a den Gefühlswert des Dunkeln auch auf das a in „wandernde" übertragen.

„Es kommt also ein Dorf, endlich. Und über den Hütten steigt steinern ein Schloß. Breit hält sich ihnen die Brücke hin. Groß wird das Tor" (a. a. O.).

Das lange o in „groß" läßt uns gefühlsmäßig auch das o in „Tor" als den musikalischen Ausdruck für die Höhe empfinden. An diesem Beispiel sehen wir, daß auch Konsonanten (Konsonantengruppen) demselben Gesetz unterstehen, daß sie dieselbe Wirkung auf unser Gefühl und unsere Phantasie ausüben können, allein oder mit Vokalen zusammen.

„Steigen" scheint uns mit seinem st und ei die passende, durchaus entsprechende Klangbezeichnung für die betreffende Vorstellung zu sein. Dieselbe Lautverbindung in „Stein" scheint etwas ganz anderes auszudrücken, die Härte vielleicht oder die Kälte. In der Verbindung „Steigt

steinern" aber färbt stei in „steigt" auf „steinern", obwohl dies eine ganz entlegene Bedeutung hat, derartig ab, daß wir auch hier das Gefühl des Hochreckens verspüren. Ähnliche Wirkung von „breit" auf „Brücke".

So erklärt sich fast alle Lautmalerei, die von Konsonanten, vielfach in Verbindung mit Vokalen, ausgeübt wird. Man beachte, daß überall, wo wir von Lautmalerei in Dichtungen sprechen, mehrere Wörter von ähnlichem Klang zusammenwirken.

„Wie er das sagte, **scholl** auch **schon** das Ge**pol**ter, deutlich der Tritt von Hufen auf dem **Holz** der Treppe." (Wilh. Schäfer, Rheinsagen. München 1921.)

„Die musizierenden Engel rauschten, flatterten und drängten sich durch ein offenes Kirchenfenster davon, nachdem sie in mutwilliger Kinderweise ihre zusammengerollten Notenblätter den geduldigen Steinengeln um die **Back**en ge**schlag**en **hat**ten, **daß** es **klatschte**." (G. Keller, Das Tanzlegendchen.)

Auch Wiederholung desselben Wortes, mit Änderungen und Zusätzen und auch ohne solche, kann dieselbe Wirkung tun.

„Chöre von Engeln jubilierten durch die Unendlichkeit, gleich Stürmen brausten von oben die Harmonien, und **Glocken, Glocken,** Geläut von **Glocken,** von Hochzeits**glocken,** kleinen und großen, tiefen und hohen, gewaltigen und zarten verbreiteten eine erdrückend selige Feierlichkeit durch den Weltenraum." (Gerhart Hauptmann, Der Ketzer von Soana.)

Sind die gleichklingenden Laute die Anfangslaute betonter Worte, handelt es sich also um Stabreim (Alliteration), so dient der Gleichklang auch noch anderen Zwecken als der Lautmalerei. Er dient dem Rhythmus, setzt gleichsam noch einen Akzent auf die betonten Silben, stellt sie als Formelemente deutlicher nebeneinander, erhöht noch die Lust an der gleichartigen Wiederholung, worin ja das Wesen des Rhythmus besteht. Er ist in dieser Hinsicht nicht Programm-Musik, sondern „reine" Musik. Ferner — und das wäre denn freilich weniger eine Wirkung auf das Gefühl als auf den Verstand — ferner fordert er den Geist auf, die so aus den übrigen herausgehobenen Wörter zu-

sammenzudenken, zueinander in Beziehung zu setzen. Die vielen formelhaften alliterierenden Wendungen der volkstümlichen Sprache zeugen für das Behagen des deutschen Ohres an dieser lautlichen Bindung zweier Wörter (ganz und gar, Haus und Hof, null und nichtig, vor Tau und Tag, in Wind und Wetter).

Für Buchtitel ist die Alliteration auch heute noch recht beliebt (Max und Moritz, Schauen und Schaffen, Winke und Wege).

Ein Meister in der Anwendung der Alliteration ist Nietzsche.

„Der häßlichste Mensch begann noch einmal und zum letztenmal zu gurgeln und zu schnauben, und als er es bis zu Worten gebracht hatte, da sprang eine Frage rund und reinlich aus seinem Munde."

„O Tag, du tappst nach mir? Du tastest nach meinem Glücke?"

„Ihr höheren Menschen, was dünket euch? Bin ich ein Wahrsager? Ein Träumender? Trunkener? Ein Traumdeuter? Eine Mitternachtsglocke? Ein Tropfen Tau's? Ein Dunst und Duft der Ewigkeit?" (Zarathustra.)

Verbietet der sachliche Ton der Darstellung die musikalische Wirkung des Wortes, ist im Zusammenhang keine Aufforderung gegeben, durch Lautähnlichkeit gezeichnete Wörter aus den übrigen besonders herauszuheben und aufeinander zu beziehen, so stört die Lautähnlichkeit, kann sogar lächerlich wirken. Ed. Engel (Deutsche Stilkunst) hat ein schlimmes Beispiel bei Eichendorff gefunden: „Die Sonne schien schon schief zwischen den Baumstämmen hindurch."

Gute Stilisten haben sich stets bemüht, derartige unberechtigte und daher störende Lautähnlichkeiten aus ihren Schriften auszumerzen. Lehrreich sind in dieser Hinsicht die Einbesserungen der Meister des Stils in ihre Manuskripte oder Bürstenabzüge.

Zwei Beispiele aus Thomas Manns Idylle „Herr und Hund", deren Manuskript mir der Verfasser für eine andere Arbeit mit dankenswerter Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt hat.

„Dann kommen wieder offene Wiesen, die sich, mit Maulwurfshügeln bedeckt, bis zum Rande der mittleren

Waldregion hindehnen, und in denen außer den Maulwürfen auch viele Feldmäuse hausen." (Korrektur: in welchen.)

Der Wildbach, der ... „sein weites Bett mit gräulichem Toben erfüllt ... und zu Übertritt und Gewalttat sich höchst geneigt zeigt." (Korrektur: aufgelegt zeigt.)

Wie die Alliteration kann auch die Vokalfolge rhythmischen Zwecken dienen. Ich habe in meinem Buche über Joseph Ponten (Stuttgart und Berlin 1924) mehrere Belege aus Pontens Novelle „Der Gletscher" angeführt und gezeigt, daß da nicht Lautmalerei und Klangstimmung erzielt wird, sondern eben eine Unterstützung des Rhythmus.

„Jetzt stieg der Adler, goldbraun der Kopf, die Hosen rostbraun und einen weißen Spiegel über dem dunklen Schwanzsteuer zeigend, eine Gemsricke in den Fängen, rauschend auf ausgespannten schwarzen Ruderfittichen in die Luft und strich, vom größeren Weibchen gefolgt, auf eine einzelne, weit über dem Baumgürtel im Windschatten der Felswand angesiedelte zerrissene Föhre zu, auf die er aufbaumte."

Da läßt sich ordnen: o au o—o o au in „goldbraun der Kopf, die Hosen rostbraun", ferner au au—a a in „rauschend auf ausgespannten schwarzen", ferner u i—u i in „Ruderfittichen in die Luft und strich."

Nachdem schon von zwei sprachlichen Formelementen die Rede war, die dem Rhythmus dienen, gilt es, den Begriff des Prosarhythmus selber deutlich zu machen. Prosarhythmus ist ein recht verworrener Begriff und wird vielfach dem Numerus gleichgewertet, was nun erst recht ein unklarer Begriff zu sein scheint. Ich folge R. M. Meyer und O. Walzel, wenn ich Rhythmus gegen Numerus scharf abgrenze. Genau genommen ist der Prosarhythmus ein Bestandteil des Numerus, und nicht einmal sein wichtigster. Unter Numerus hat man den Satzbau zu verstehen, und zwar nicht nach seiner grammatischen Konstruktion (welche die Grundlage ist), sondern nach seiner Klangwirkung. Man könnte auch Bezeichnungen wie Gang, Schritt anwenden, ja auch Rhythmus, wenn man diesen Fachausdruck nicht eben für einen engeren Begriff nötig hätte. Daß mit dem Numerus nur Klangwirkung gemeint ist, wird sofort deut-

lich, wenn man etwa einige Sätze Kleists und daneben einige Sätze Mörikes spricht, ohne die Lippen zu öffnen, mit Brummton also, aber doch mit allem Ausdruck, soweit dies möglich ist. Alles, was über den Unterschied des Numerus Kleists und Mörikes sich aussagen läßt, ist aus diesem bedeutungslosen Brummen ableitbar. Man hört die Pausen, ihre Länge und Anordnung, die Satzmelodie, den Rhythmus im eigentlichen (engeren) Sinne und das Tempo des Vortrags; und damit sind die Grundwerte des Numerus aufgezählt.

Der einzelne Satz ist als selbständiger Redeteil gegen das Vorher und Nachher des Zusammenhanges durch zwei Pausen herausgehoben, wie die Strophe aus der Gesamtheit des Versgedichts. Die Wortfolge innerhalb dieser beiden Pausen ist, wenn es nicht ein kurzer einfacher Satz ist, in neben-, über- und untergeordnete Sätze gegliedert, die wiederum durch Pausen gegeneinander abgeteilt sind wie die einzelnen Verse der Strophe; und zwar sind diese Pausen im allgemeinen kürzer als die Pausen zu Anfang und Ende des ganzen Satzgebäudes, sind auch unter sich an Länge mehr oder weniger verschieden. Nicht nur infolge der Gliederung in Haupt- und Nebensätze wird die Wortfolge des ganzen Satzes durch Pausen abgeteilt, auch attributive und adverbiale Bestimmungen können, zumal wenn sie umfangreicher sind, Pausen als Grenzbestimmungen verlangen, und auch sonst noch kann der Sinn und Aufbau des Satzes ein kurzes Einhalten gebieten. Diese Binnenpausen können also, je nach reicherer oder ärmerer Gliederung des Satzes, zahlreich oder wenige sein, so daß die abgeteilten Abschnitte der gesamten Wortfolge kürzer oder länger sind. Die Verteilung der Pausen innerhalb des ganzen Satzes kann gleichförmig oder achsgleich sein oder sonstwie die Zusammengehörigkeit der Pausen kundtun, sie kann aber auch regellos wirken.

Ein typischer Satz aus Kleists „Michael Kohlhaas": „Die Herren Hinz und Kunz, denen diese Wendung der Dinge, wie man leicht begreift, die erwünschteste war, indem sie dadurch bei des Junkers, ihres Vetters, Ermangelung eigener Ställe der Notwendigkeit, die Rappen in den ihrigen aufzufüttern, überhoben waren, wünschten gleichwohl völliger Sicherheit wegen diesen Umstand zu bewahrheiten."

In dem nicht allzu langen Satz sieben Pausen allein durch die Ineinanderschachtelung der Nebensätze und ihre Einschachtelung in den Hauptsatz. Dazu noch einige Pausen, entstanden durch Attribut und adverbiale Bestimmung. Der ganze Satz ist also aus kleinen Stücken zusammengesetzt, von denen das größte nicht mehr als sechs Wörter einschließt. Da das Prädikat zu dem am Anfang des Satzes gegebenen Subjekt erst am Schluß des Satzes auftritt, ist nirgendwo eine Möglichkeit, eine längere Pause eintreten zu lassen, wie wenn etwa ein Strichpunkt zwei zusammengehörige Hauptsätze teilt. Nirgendwo eine längere Ruhe, aber auch nirgendwo ein breites Hinströmen der Worte, die Sprache unruhig, zerhackt, hart, soldatisch.

Wie anders Mörikes Sätze: „Im Frühling 1770 reiste ich als dreizehnjähriges Bürschchen mit meinem Vater nach Italien. Wir gingen von Rom nach Neapel. Ich hatte zweimal im Konservatorium und sonst zu verschiedenen Malen gespielt. Adel und Geistlichkeit erzeugten uns manches Angenehme, vornehmlich attachierte sich ein Abbate an uns, der sich als Kenner schmeichelte und übrigens am Hofe etwas galt. Den Tag vor unserer Abreise führte er uns in Begleitung einiger anderer Herren in einen königlichen Garten, die Villa reale, bei einer prachtvollen Straße geradhin am Meere gelegen, wo eine Bande sizilianischer commedianti sich produzierte — figlj di Nettuno, wie sie sich neben anderen schönen Titeln auch nannten." (Mozart auf der Reise nach Prag.)

Vielfach kürzere Hauptsätze, nach denen jedesmal ein längeres Verweilen nötig ist. Die zusammengesetzten Sätze sind nicht geschachtelt, die Haupt- und Nebensätze nicht zerschnitten, folglich die Satzabschnitte länger. Und so wirkt die Sprache ruhiger, gleitender, weicher.

Neben den Pausen ist für die Bestimmung des Numerus die Satzmelodie von großer Bedeutung, die besondere Führung der Stimme durch Höhe und Tiefe. Da im typischen Satze Kleists der Hauptsatz durch ein Gewirr von Nebensätzen bis zum Ende durchgeführt wird, kann die Stimme nirgendwo vollständig sinken. Der Bogen des Satzes ist ein einziger, eine mächtige Spannung über alle Satzglieder hin-

weg. Der Stimmton muß in der Schwebe bleiben bis zum kraftvollen Abschluß des Hauptsatzes. Nur selten klappt in Kleists Sprache ein Nebensatz nach, der noch etwas Nebensächliches, Nebenbeigesagtes anhängt. So ist die innere Unruhe, die durch die Zerstückelung des Satzes in geschachtelte Sätze hervorgerufen wird, machtvoll gebändigt durch die eine Linie der Stimmführung. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Unruhe der kurzen Sätze expressionistischer Epiker daneben hält: Immer wieder rasches Absinken der Stimme, immer wieder rasches Aufsteigen, ungebändigte Erregung, zuchtlose Hetze, Kurzatmigkeit und Atemlosigkeit.

Vergleicht man Kleists Satzmelodie mit der Mörikes, so sieht man gleich, daß auch hier die Perioden, die übrigens seltener und kürzer als bei Kleist sind, mit dem Hauptsatz beginnen; aber sie endigen nicht mit ihm. Die Stimme sinkt bald, und Nebensächliches tönt in ein oder zwei Nebensätzen schwach nach. Zum weichen Fließen und ruhigen Gleiten, das durch die geringe Anzahl der Pausen und ihre weiträumige Verteilung hervorgerufen wird, fügt die Satzmelodie ein langsames, mattes Absinken hinzu: Ein müdes Verzichten und Gewährenlassen.

Was vom einzelnen Satz gilt, gilt auch vom Ganzen. Kleists Novelle, aus der die obige Satzprobe entnommen ist, jene sachliche und harte Erzählung vom Roßkamm Kohlhaas, ist in einem einzigen gewaltigen Bogen von ungeheurer Spannung aufgebaut. Nirgendwo ein Nachlassen; das fürchterliche Rechtsgefühl treibt den Menschen, treibt die Handlung ruhlos zum Ende. Bei Mörikes Mozartdichtung kann man von einer Handlung kaum reden. Eine lose Reihe von z. T. unzusammenhängenden Episoden, Schilderungen ohne Spannung, schließt, nachdem die Hauptperson verschwunden ist, mit einem weichen, wehmütigen lyrischen Ausklang, der ein trauriges Ende nur leise andeutet.

Mit den Pausen und der Satzmelodie wirkt als dritte formgebende Kraft der eigentliche Rhythmus, also die Ordnung der schweren (gefüllten) und leichten Silben, der starken und schwachen Akzente. Während im Rhythmus des Verses Gesetzmäßigkeit waltet, ist im allgemeinen eine solche Gesetzmäßigkeit im Prosarhythmus nicht festzustellen. Wenn

einmal eine gleichmäßige Wellenlinie der stark, schwach oder nicht betonten Silben beginnt, so wird sie immer wieder zerschnitten, indem drei oder mehr nicht betonte Silben aufeinanderfolgen oder zwei oder mehr starke Akzente hart nebeneinanderstehen. Dazu kommt, daß die einzelnen Satzabschnitte im Gegensatz zu den Versen unregelmäßig lang sind. Und doch sind bei vielen guten Prosaschreibern, besonders bei solchen, die auch in Versen dichten, häufig wiederkehrende rhythmische Figuren zu beobachten, die der Sprache einen gewissen gleichmäßigen Fluß verleihen. Am deutlichsten wird dieses Gleichmaß am Ende des Satzgliedes und Satzes, in der sogenannten Klausel, wie ja auch das Ende des Verses das rhythmische Gesetz am genauesten befolgt (z. B. im Hexameter). So lautet etwa ein Drittel aller Sätze Mörikes mit den Figuren —⏑⏑— und —⏑— aus.

Wenn nun gar ein bestimmter Versfuß die Prosa derartig beherrscht, daß man immer wieder ganze Zeilen und Sätze skandieren kann, dann ist im Rhythmischen kein großer Unterschied mehr gegen Versdichtung und gar keiner mehr gegen die sogenannten freien Rhythmen vorhanden. So sind W. Schäfers Anekdoten durchaus jambisch gebaut. Ich setze einige Anfangssätze hierher.

„Karl Dietrich Graf von Moriamez war kaum ein dutzendmal durch das benagelte Eichentor ins Haus des alten Villingtrop gegangen, als er auch schon die weißlackierte Wendeltreppe wußte, die hintendurch vom Garten her zu den Gemächern der jungen Hausfrau führte." (Die Hollandreise.)

„Es war ein schwarzer boshafter Kerl, der eines Nachmittags im Park von Sanssouci herumstrich." (Der Student von Salzburg.) „Wenn Tote reisen, brauchen sie Geleit wie Fürsten, weil sie zu vornehm sind, noch eine Hand zu rühren." (Der verlorene Sarg.) Daß hier der jambische Rhythmus jedesmal einen andern Charakter hat, ist so selbstverständlich wie bei Gedichten im jambischen Versmaß. Schäfers Anekdoten müßten ja sonst unerträglich langweilig im Rhythmus sein.

Worin liegt nun der Unterschied zwischen solcher Jambenprosa und jambischen Versen oder freier Rhythmen mit vor-

wiegend jambischem Schritt? Er liegt darin, daß man beim Vortrag zwar streng taktieren könnte, ohne den Worten und ihrer Betonung Gewalt anzutun, daß aber ein solches Taktieren wider den Geist der Sprache ist, indem der wenig gefühlsbeschwerte Gehalt dieser Prosastücke, ihr Mangel an Glut und Schwung und ihr besonderer Wortgebrauch einen leichteren, der Umgangssprache ähnlichen Vortrag verlangen. Werden Schäfers Anekdoten schlicht und natürlich vorgelesen, so fällt der jambische Gleichschritt wenig ins Ohr.

Erhebt sich dagegen Prosadichtung, die von einem gesetzmäßigen Rhythmus durchpulst ist, zu hohem Pathos, zu stürmischer Begeisterung, zu flammender Leidenschaft, oder sinkt sie herab zu Wehmut und dunkler Klage — mit einem Wort: wird sie lyrisch, dann fordert sie auch deutlich skandierten Vortrag, d. h. sie wird geradezu zur Versdichtung.

So häufig in Goethes Werther, z. B. im Brief vom 10. Mai 1771. Ich schreibe der Deutlichkeit halber die Beispiele in Versform hin:

Wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen,
Die unzähligen, unergründlichen
Gestalten der Würmchen, der Mückchen
Näher an meinem Herzen fühle,
Und fühle die Gegenwart des Allmächtigen,
Der uns nach seinem Bilde schuf,
Das Wehen des Alliebenden,
Der uns in ewiger Wonne schwebend trägt und erhält —
Mein Freund,
Wenn's dann um meine Augen dämmert,
Uud die Welt um mich her und der Himmel
Ganz in meiner Seele ruhn,
Wie die Gestalt einer Geliebten;
Dann sehne ich mich oft und denke:
Ach,
Könntest du usw.

Ähnliche freie Rhythmen wie diese finden sich in Hölderlins „Hyperion". Daß Goethes „Egmont" mit fast reinen Jamben ausgeht, ist bekannt. Auch neuere Prosadichtung gibt Beispiele genug für den Übergang von Prosa in Versprache. Hauptmanns Drama „Michael Kramer" klingt in reinen vierfüßigen Versen aus, in der Totenklage Kramers um seinen Sohn.

„Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin?
Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse?
Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen?
Als wenn wir wüßten, wohin es geht.
So hast du gejauchzt! und was hast du gewußt?
Von irdischen Festen ist es nichts!
Der Himmel der Pfaffen ist es nicht!
Das ist es nicht und jen's ist es nicht,
Aber was . . . was wird es wohl sein am Ende?"

In Thomas Manns Novelle „Der Tod in Venedig" klingen an pathetischen Stellen Hexameter durch, Hexameter mit ein- oder zweisilbigem Auftakt.

„Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land,
An die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist,
Wo nicht Schnee ist und Winter noch Sturm und strömender Regen,
Sondern immer sanft kühlenden Anhauch Okeanos aufsteigen läßt
Und in seliger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampflos
Und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht.

Das Zeitmaß der gesprochenen Prosa wird angegeben von der Stimmung des Prosastücks, des Satzes, ja des einzelnen Wortes. Ernste Rede wird im allgemeinen langsamer gesprochen als heitere; ruhige Behaglichkeit äußert sich in langsamerem Tempo als leidenschaftliche Erregung usw. Mit dieser Regelung des Zeitmaßes, die vom gefühlsmäßigen Gehalt aus geschieht, wirkt eine zweite zusammen, die auf der Länge und Kürze der Wörter und Sätze beruht. Einsilbige Wörter beanspruchen eine verhältnismäßig längere Sprechzeit als mehrsilbige. Über die unbetonten Vor- und Nachsilben, die für den Sinn ziemlich belanglos sind, gleitet man beim Sprechen schnell hinweg; das einsilbige Wort ist in seiner Ganzheit sinnbeschwert und duldet dieses Darübergleiten nicht. Was vom Wort gilt, gilt auch vom Satz. Die Periode mit untergeordneten Nebensätzen wird im allgemeinen schneller gelesen als der kurze einfache Satz, weil der Hauptgedanke allein ein bedächtigeres Lesen erfordert, die Nebensätze aber meistens noch ein Nebenbei und Obendrein hinzufügen. Um sich zu überzeugen, lasse man von einer unvoreingenommenen Person die erste Seite aus Th. Manns „Buddenbrooks" und die erste Seite aus J. Pontens „Babylonischem Turm" (mit ungefähr gleicher Silbenanzahl) lesen. Von den Sätzen direkter Rede, die übrigens bei Ponten

einen größeren Raum einnehmen, abgesehen, stehen im „Babylonischen Turm" noch rund ein Dutzend Sätze, bei Mann nur zwei, der eine von sechs, der andere von dreizehn Zeilen. Hier wird ein leichtes, mäßig rasches Tempo gefordert, im Maß der Umgangssprache ungefähr; Pontens Sätze wird die Versuchsperson, wenn sie überhaupt zu lesen versteht, mit langsamer, fast schwerfälliger Wucht lesen.

3. Abschnitt

Die Wortseele

Die Wirkungen, die vom Leib des Wortes aus unser Gefühl treffen, sind zusammengeschmolzen mit jenem Gefühlswert, der in der Wortseele ruht, der also an die Bedeutung des Wortes gebunden ist. Auf ihrer gemeinsamen Wirkung beruht der ästhetische Wert der Sprache. Der eigentliche Sinngehalt des Wortes gilt in der Dichtung weniger an sich denn als Träger des Gefühlsgehaltes. An sich gilt er in der Sprache des öffentlichen Lebens und der Wissenschaft. Daher darf hier, wo es sich vor allem um eine Betrachtung der Kunstprosa handelt, das Kapitel von der Wortbedeutung im engeren Sinne, d. h. abgesehen von ihrem Gefühlsgehalt, kurz sein.

Es gibt Wörter, deren Gefühlsgehalt sehr gering ist oder die ihn ganz entbehren. Das sind z. B. Wörter von engumgrenzter wissenschaftlicher oder technischer Bedeutung und solche, die eine logische Beziehung ausdrücken, wie viele Konjunktionen. Der Dichter stellt dar, der Denker begründet. Und je mehr er begründet, desto mehr beansprucht er die Mitarbeit des Verstandes seiner Leser. Wird aber der Verstand stark beschäftigt, so ist das Gefühl in seiner Entfaltung gehemmt. Ein Schriftwerk, das seiner Art und seinem Zweck nach nicht auf ästhetische Wirkung ausgeht, sondern sachlich berichten, Erkenntnisse vermitteln, belehren will, hat dann sprachlichen Wert, wenn es eben diesen und nur diesen Zweck erfüllt, und das geschieht durch Sachlichkeit, Genauigkeit und Klarheit der Darstellung, nicht durch kümmerlichen dichterischen Aufputz. Von einem großen Teil

unserer heutigen Literaturkritik darf man keine Urteile erwarten; sie gibt „Lyrik", d. h. schaumiges Drumherumreden, Bilder und Ergüsse, die auf tausend andere Bücher ebensogut anwendbar sind wie auf das eine, dem die Besprechung gilt. Als ein ziemlich unschuldiges Vergnügen mag man es noch ansehen, wenn Gelehrte oder Schriftsteller, deren Stil im allgemeinen vor Sachlichkeit knarrt, bei der Abfassung einer Abhandlung glauben, sich in Einleitung und Schluß poetisch gebärden zu müssen. Bestenfalls zitieren sie Schiller.

Für die Gleichbedeutung von zweckmäßiger Sachlichkeit und Schönheit des sprachlichen Ausdrucks im nichtdichterischen Schriftwerk ist Th. Mann leidenschaftlich eingetreten in dem von mir herausgegebenen Sammelbuch „Meister des Stils über Sprach- und Stillehre." (Leipzig und Berlin, 2. Aufl. 1923.)

„Liebe zur Sache, Passion für die Sache, Erfülltheit von ihr ist die Quelle alles formalen Glanzes, und Sachlichkeit ist der Begriff, von dem der Pädagoge auszugehen hat, der die Jugend eines unrhetorischen Volkes zum schönen Ausdruck zu erziehen wünscht. Es gilt dabei, das nationale Vorurteil zu brechen, daß Sachlichkeit und Schönheit einander ausschlössen, — ein Vorurteil, das auf dem Mißverständnis beider Teile beruht. Denn Sachlichkeit ist nicht Liebloſigkeit, und Schönheit nicht rhetorischer Schwulst. Sachlichkeit ist Liebe zur Sache und Ehrfurcht vor der Sache. Wem aber schiene wohl eine schlaffe, schiefe, redensartliche und abgeschmackte Ausdrucksweise als Huldigung für die auszudrückende Sache? Man muß die Knaben so fragen. Man muß sie überzeugen, daß Sachlichkeit nicht ähnlich ist, daß im Gegenteil höchste Sachlichkeit die schimmernde Prägnanz, die schlagende Heiterkeit besitzt, die sich aus der Passion für die Sache und aus der Beherrschung der Sache ergeben. Man muß ihnen begreiflich machen, daß Schönheit kein Luxus und keine Zutat, sondern die natürliche und angeborene Form jedes Gedankens ist, der wert ist, ausgesprochen zu werden."

Die Genauigkeit der Darstellung beruht auf der Wahl der treffenden Wörter. In der Dichtung, besonders der lyrischen Dichtung, kann Dunkelheit, Verschwommenheit, ja Unklarheit der Bilder und Gedanken gefordert sein, je

nach der Stimmung, aus der das Gedicht hervorgegangen und die wieder zu erwecken ihr künstlerisches Ziel ist; und da haben dunkle, unbestimmte, vieldeutige Worte höchsten Wert. Im sachlichen Bericht und in der wissenschaftlichen Abhandlung sind sie niemals berechtigt. Da ist nur der Ausdruck am Platze, der den Gedanken so genau und treffend wie möglich wiedergibt. Auch in der epischen Dichtung, besonders in eingehenden Schilderungen der Personen und des Ortes der Handlung, können die genau treffenden Worte vom Formwillen des Dichters oft gefordert sein. Für die Prosaepik des Naturalismus, die bestrebt war, der Natur einen möglichst getreuen Spiegel vorzuhalten, ist die Verwendung treffender Wörter besonders charakteristisch. Jede Seite der Schriften Th. Manns ist eine kleine Beispielsammlung von Wörtern, die feinste Unterschiede und Schattierungen mit feinsten Strichen zeichnen; kaum einer weiß wie er den Wortpfeil so zielsicher zu entsenden, daß er — nach seinem eigenen Ausspruch — „schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt".

Besonders das Beiwort wird in der Dichtung des Naturalismus mit Vorsicht gewählt und mit Liebe gepflegt. Das Substantiv, selbst wenn seine Vorstellung schon recht genau und eng ist, scheint den Gegenstand noch zu allgemein zu bezeichnen. Da übernimmt das Beiwort, das Adjektiv und das Partizip, die Aufgabe, den betreffenden Gegenstand noch schärfer abzugrenzen, in seiner einmaligen Besonderheit noch genauer zu bestimmen, eine Seite, einen Punkt seiner Erscheinung ins hellste Licht zu rücken. Und da genügt meistens ein einziges Beiwort nicht, drei, vier werden gehäuft, um ja genau zu charakterisieren.

„... war sie auch keine Schönheit zu nennen, so gab sie doch mit ihrer hellen und besonnenen Stimme, ihren ruhigen, sicheren und sanften Bewegungen aller Welt ein Gefühl von Klarheit und Vertrauen."

„Es war sein Bestreben — und es gelang ihm nicht übel —, ein wildes, schönes und teuflisches Intrigantenhaupt zur Schau zu stellen, eine böse, hämische, interessante und furchtgebietende Charakterfigur zwischen Mephistopheles und Napoleon." (Mann, Buddenbrooks.)

Eine besonders geeignete sprachliche Form, einen Begriff recht genau zu bezeichnen, ist die Antithese. In der Antithese erhält ein Wort seine genaue Bedeutung und scharfe Abgrenzung nicht aus eigener Kraft oder aus der Kraft seines Begleiters, des Beiworts, sondern aus dem Vergleich mit einem fernen, der Bedeutung nach entgegengesetzten Wort. Beide Wörter gewinnen eine schärfere Bestimmung ihrer Bedeutung, indem sie dem Bedeutungsgehalt des entgegengesetzten Wortes gleichsam ein Minuszeichen vorsetzen und den so geänderten Gehalt miteinander austauschen, in ihren eignen Gehalt noch dazu aufnehmen. Dabei ist nötig, daß beide Vorstellungen demselben Vorstellungsbereich angehören, daß sie sich auf einer gemeinsamen Linie befinden, auf der sie jedoch möglichst weit auseinandergerückt sind, so daß sie eben einen Gegensatz ausmachen, der in der Form der Antithese sprachlich wiedergegeben werden kann.

Bekannt ist die antithetisch gefaßte Kritik Schillers, als Goethe ihm seinen Begriff der Urpflanze entwickelte: „Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee." Der Satz: „Das ist eine Idee" kann bei der außerordentlichen Vieldeutigkeit des Fremdworts Idee alles und nichts heißen. Dadurch, daß die unbestimmte Vorstellung „Idee" die mit dem Minuszeichen versehene Vorstellung „Erfahrung" in sich aufnimmt, gewinnt das Wort „Idee" sofort den genauen, engbegrenzten philosophischen Sinn, den eben Schiller in seiner Kritik verstanden wissen wollte.

Was von dem Gehalt eines Wortes in verneintem Sinne in ein anderes übernommen wird, ist fast ausschließlich die Bedeutung, nicht der Gefühlswert, so daß die Stilform der Antithese hauptsächlich in wissenschaftlichen und schriftstellerischen Arbeiten begegnet. Bei dem einfachen Plus- und Minusunterschied bleibt aber die Leistung der Antithese meistens nicht stehen, vielmehr dürfen wir hier, Goethes Wort über die Gedankenfabrik auf die Antithese einschränkend, von einem Webermeisterstück sprechen,

> Wo ein Tritt tausend Fäden regt,
> Die Schifflein herüber, hinüber schießen,
> Die Fäden ungesehen fließen,
> Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.

Das mag veranschaulicht werden an den folgenden antithetischen Behauptungen über das Wesen des Dichters und des Schriftstellers, des Dichterischen und des Schriftstellerischen, die aus einem offenen Brief J. Pontens an Th. Mann entnommen sind. (Deutsche Rundschau, Okt. 1924.)

„Schriftstellerisch: das ist ein Persönliches und Einmaliges. Dichterisch: das ist ein Natürliches und Einfürallemaliges. Schriftstellerisch: das ist erörterbar und kann Gegenstand einer Auseinandersetzung sein; Dichterisch: das ist unerörterbar und gültig. Schriftstellerisch: das ist Gewand und Schneiderkunst. Dichterisch: ist das dem nackten Leibe aufgewachsene Naturgewand... Schriftstellerisch: das ist helle Klarheit; Dichterisch: das ist das Dunkel der Nacht, das Scheue, das Heimliche. Und ist die süße keusche Stunde des Schöpferischen. Schriftstellerisch: das ist die Beredsamkeit, der Glanz und die Pracht, man kann es beschreiben und feiern, es löst die Zunge und die Gedanken, man kann ordentlich beredt daran werden; über das Dichterische kann man eigentlich nur schweigen. Das Schriftstellerische ist Kombination, Ornament, Mosaik, Technik, Witz, ‚Geist', ‚esprit', ‚causerie'; das Dichterische ist Architektur eines aus sich seienden geistigen Baues. Das Schriftstellerische ist Arbeit, Ernst, Eifer, Geduld, Erfahrung, Wissen, Belesenheit, Reife, Talent; das Dichterische ist nichts als Gnade."

Die Genauigkeit der Darstellung ist hauptsächlich abhängig von der guten Wahl des einzelnen Wortes, die Klarheit dagegen von der durchsichtigen Fügung und Ordnung der Worte zum Satz. Die Sprache ist klar, wenn die einzelnen Teile eines Satzgebäudes, Worte, Wendungen, unter- und übergeordnete Sätze, in ihren Beziehungen zueinander deutlich sind, wenn eben diese Beziehungen die Satzteile aus ihrer möglichen Vieldeutigkeit in eine genaue Eindeutigkeit hinüberführen und der ausgesprochene Gedanke ohne Möglichkeit eines Mißverständnisses sich sofort in hellem Lichte zeigt. Sachlichkeit und Klarheit ist das allerwenigste, was man von jedem Schriftstück verlangen kann, während Genauigkeit eine Schärfe der Sinne und — bei abstraktem Stoff — eine Eindringlichkeit des Verstandes voraussetzt, über die nicht jeder verfügt, der unter Umständen

doch etwas Mitteilenswertes zu sagen hat. Ist die Unklarheit, die aus dem dumpfen und verworrenen Denken des Schreibers entsteht, der's eben nicht besser machen kann, schon schlimm genug, ärgerlicher ist sie noch, wenn sie aus bewußter Manier hervorgeht. Als Muster des gewollt unklaren, dunklen Stils hat Ed. Engel in seiner „Deutschen Stilkunst" den Germanisten Erich Schmidt und Maximilian Harden, den Herausgeber der „Zukunft", hingestellt und seine kühne Behauptung mit vielen Beispielen belegt.

Muster eines klaren Stils sind nach Lessing, Goethe und Schiller in ihren wissenschaftlichen Schriften — denn von der Dichtung kann man unmöglich immer Klarheit fordern — neben vielen andern Jakob Grimm, Schopenhauer, Fechner, Moltke, Hebel, Ratzel, Gustav Landauer; in ihren schriftstellerischen Arbeiten auch Ricarda Huch, Th. Mann, J. Ponten.

Man glaube ja nicht, daß alles, was wir mit den Sinnen wahrnehmen oder mit dem Verstand erarbeiten, auch mit der Sprache so darzustellen sei, daß es genau und klar wäre. Wer es nie versucht hat, ahnt gar nicht, wie ungeheuer schwer es ist, einen Aschenbecher, eine Vase oder Nippsache so zu beschreiben, daß der Zuhörer oder Leser ein Phantasiebild von dem Modell erhält, das dem Ergebnis einer kurzen Besichtigung auch nur annähernd gleich ist. Wie unverhältnismäßig groß ist die Arbeit, die vom Redenden und Hörenden geleistet werden muß, im Vergleich zu dem kurzen, müheloſen Vorzeigen und Anschauen. Die Schwierigkeit der sprachlichen Leistung wächst zur Unmöglichkeit, wenn der Gegenstand nach Form und Farbe, nach Stoff und Zweck mannigfaltig zusammengesetzt ist. Man stelle einem Techniker die Aufgabe, eine Maschine zu beschreiben. Ohne Zeichnung, ohne Bleistift wird er hilflos dastehen, und er könnte die Aufgabe auch nicht lösen, wenn er sprachlich besser geschult wäre, als es der Techniker bei seinem einseitigen Bildungsgange im allgemeinen ist.

Was für die Sprache der Wissenschaft und des tätigen Lebens unentbehrlich ist, die helle Klarheit, so unentbehrlich, daß da, wo die Sprache versagt, andere Mittel der Gedankenübertragung (Zeichnung) helfen müssen — der Dichtung können allzu helle Klarheit und Deutlichkeit geradezu ge-

fährlich sein. Soll das Gefühl erschüttert werden, dann darf dem Verstand nicht zuviel geboten werden. Das Gefühl ist weit und allgemein, dunkel und abgrundtief, naturhaft und instinktiv und verträgt die helle Beleuchtung des verstandesgemäßen Betrachtens nicht. Ein Wort Lessings aus der „Dramaturgie" zur Bekräftigung. Im 20. Stück spricht er von einer Übersetzung der Gottschedin („Cenie von Graffigny"). Ein alter Mann wird beraten: „Warum wollen Sie sich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihre Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet." Darauf seine Antwort: „J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux." Über die Übersetzung der Gottschedin urteilt Lessing so: „O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte übersetzt hat? ‚Alsdann werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben.' Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übergetragen, aber der Geist ist verflogen: ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses Alsdann, mit seinem Schwanze von Wenn; dieses Erst; dieses Recht; dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Überlegung geben und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln."

Was Lessing hier tadelt, ist die logische Genauigkeit, die sich vor allem in den Konjunktionen ausspricht. Auch die Genauigkeit in der Schilderung der sinnlichen Außenwelt kann leicht der Wirkung auf das Gefühl im Wege stehen. Die Bezeichnungen für feine Unterschiede und zarte Übergänge sind weniger gefühlshaltig als Worte, die man im Gegensatz zu solchen sprachlichen Verästelungen als Grund- und Wurzelworte bezeichnen könnte. Die scharf zugespitzten Worte bezeichnen eine einzelne Art, die Grund- oder Wurzelworte die ganze Gattung, jene spießen ein winziges Teilchen des Begriffs wie mit der Nadel auf, diese decken einen weiten Umkreis von Vorstellungen auf einmal zu. Jede Differenzierung stellt Ansprüche an die Aufmerksamkeit und den Verstand, das Gefühl dagegen will Weite und Allgemeinheit.

Ponten erzählt im „Babylonischen Turm" vom Hirten

Winfried so: „Seine gelben Herden gingen auf den roten Bergheiden, und er selbst war ein Menschenleben lang schweigsam hinter den Schafen hergegangen." Gelb und rot, einfache Farben, Grundfarben, die gewiß nicht den schmutzig-weißgrauen, weißgelben Ton der Schafwolle „treffen", nicht das violettbraune Leuchten der Heide. Man setze derartige genauere Beiwörter in Pontens Satz ein, und alle Wirkung auf das Gefühl geht verloren.

Ein Blick auf die lyrische Dichtung wird noch besser überzeugen. Hier, wo der unmittelbare Ausdruck des starken Gefühls alles ist, gelten die unterteilenden, abstufenden, abtönenden Worte wenig. Freilich darf man nicht vergessen, daß wir im Sprachlichen, wie im ganzen geistigen Leben, in einem immer erneuten Prozeß der Abspaltung leben, so daß heute manches Wort als breites Grund- und Gattungswort empfunden wird, das zu Goethes Zeit als spitzes Artwort empfunden wurde.

Gefühl kann in der Dichtung auf zweierlei grundverschiedene Weise erregt werden, einmal indem die Gründe, die etwa in der sinnlichen Erscheinung liegen, dem Leser vor die Seele geführt werden, dann aber auch durch unmittelbare Aussprache des Gefühls selber. Das gilt für das ganze Kunstwerk wie für das einzelne Wort. Besonders deutlich zeigt sich dies wieder am Beiwort, das einerseits beschreiben und charakterisieren, anderseits das Gefühl des Erlebenden unmittelbar bezeichnen kann.

„Ich meine das zutrauliche Bübchen zu sehen unter den gewaltigen guten Tannen und zwischen den Felsblöcken mit ihren verwitterten Gesichtern." (Ric. Huch, Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren.)

Was das Beiwort „gut" ausdrückt, das Gefühl des Zutrauens und der Liebe, das die Tannen dem Buben einflößen, ließe sich auch wohl mittelbar durch einige Beiwörter ausdrücken, welche die äußere Erscheinung der Bäume in dieser ihrer besonderen Wirkung malten. Schneller und tiefer aber wirkt das Beiwort „gut".

„Im eigentlichen Sinne des Wortes ist es nicht eine Heide, wohin ich den lieben Leser und Zuhörer führen will, sondern weit von unserer Stadt ein traurig liebliches Fleckchen

Landes, das sie die Heide nennen ..." (Stifter, Das Heidedorf).

Tausendmal gehörte Wörter sind minder gefühlshaltig, minder wirkungsvoll als neue. Man kann von neuen Wörtern in einem doppelten Sinne sprechen. Erstens kann eine Wortform neugebildet sein. Z. B. bei Alfred Döblin: „angrellen" (grell beleuchten), „aschen" (in Asche verwandeln), „kehlen" (tief aus der Kehle Worte hervorbringen); bei Ponten: „kerzen" (steil wie eine Kerze aufragen), „blechern" (blechern klingen). Zweitens können alte Wörter von scheinbar feststehendem Sinn- und Gefühlsgehalt mit neuem Gehalt gefüllt werden. So das bei Expressionisten häufige Adjektiv „steil" im Sinne von pathetisch, unbedingt, herrisch. So „stürzen" (stürzendes Chaos) und „ballen" (geballte Leidenschaft). Diese zweite Art der Wortschatzerweiterung, die durch metaphorische Übertragung neue Wortseelen in alte Wortleiber haucht, ist für die Dichtung besonders bedeutungsvoll. Doch ist die Gefahr groß, daß solche Wörter mit erweiterter Bedeutung zu Modewörtern werden, wenigstens innerhalb der literarischen Sprache, und dann ist ihre Wirkungskraft sofort gebrochen. Freilich, eine Wirkung können sie doch haben, nämlich, daß feine Ohren wie von einer gassenhauerischen Melodie beleidigt werden. Je mehr Modewort ein Wort ist, desto rascher rutscht es aus der literarischen Sprache durch die großen Zeitungen in die Lokalblätter hinab, um dort langsam zu sterben. Wörter wie auslösen, im Bilde sein, letzten Endes, auf dem Standpunkt stehen, voll und ganz, aufs Ganze gehen — können heute nur noch weh tun oder komisch wirken.

Dem Fremdwort ist häufig jeder Gefühlsgehalt abgesprochen worden, und in der Tat ist die gute deutsche Lyrik fast ganz frei von Fremdwörtern. (In einem Gedicht „Heimkehr" von Walter Hasenclever ist tatsächlich zu lesen:

Ich seh' die Villen, Blütenstaub in Gärten;
weiß, daß auch mir die Mutter sang.
Die letzte Sonne glüht auf den Offerten
der weiten Felder. Beruhigungsklang!

So ein Geschäfts- und Zeitungsfremdwort mitten im Ausdruck der Rührung und des Glücks bei der Heimkehr, es

ist wie ein Schlag ins Gesicht und tut erschreckend die Unechtheit aller anderen Worte des Gedichtes kund.) Aber außer den tiefen Leidenschaften und edlen Gefühlen, außer Wehmut und Träumerei, Hoheit, Würde und Anmut, außer diesen rein menschlichen Seelenregungen gibt es Stimmungen, die — möchte man sagen — mehr gesellschaftlicher Art sind, und hier hat das Fremdwort vielfach wichtigen Nebensinn und Stimmungswert. „Abendessen" oder „Abendbrot" hat einen Beiklang von Bürgerlichkeit, hausbackener Kost, Formlosigkeit, Derbheit, während „Souper" von vornehmer Gesellschaft und auserlesenen Speisen erzählt. So klingt Souper gesellschaftlich vornehmer als Abendbrot; dies aber kann im Reinmenschlichen edler als das französische Wort sein. „Frau" kann im Gegensatz zu „Dame" die Frau aus dem Volke bezeichnen, die ungebildete, schlecht angezogene Frau des Arbeiters oder kleinen Mannes. Bei „Dame" denken wir an Mode, Eleganz, Körperpflege, Takt. Will ich dagegen von dem veredelnden Einfluß der Frau auf die Sitten sprechen, so ist das Fremdwort wieder unmöglich. Wo also in epischer Prosadichtung modernes gesellschaftliches Leben geschildert wird, hat das Fremdwort unzweifelhaft ästhetische Bedeutung. (Vgl. Erdmann, Die Bedeutung des Wortes.)

Liest man Fontane, in dessen Romanen es an Fremdwörtern nicht mangelt, so verspürt man neben gesellschaftlicher Vornehmheit noch etwas anderes: Der Hauch einer vergangenen und überwundenen Zeit scheint von den Fremdwörtern auszugehen. Sie sind zum großen Teil schon nicht mehr gebräuchlich und klingen altmodisch. Was, von Fontane nicht gewollt, die Zeit in seine Romane hineingebracht hat, kann von vornherein der künstlerischen Absicht des Dichters entspringen, so wenn Joachim von der Goltz in seinem Drama aus der Jugend Friedrichs des Großen, „Vater und Sohn", den Personen die fremdwörtelnde Sprache jener Zeit in den Mund legt. Hier wirken die Fremdwörter nicht eigentlich als Fremdwörter, sondern als Archaismen. Der Gebrauch von Wörtern, Wendungen und syntaktischen Formen, die früher in Geltung waren, heute aber entweder ganz vergessen oder wenigstens selten ver-

wandt werden, hat den ästhetischen Wert, daß durch diese Archaismen ein Nebensinn erweckt wird, der die Lebensluft jener Zeit mitführt, der sie entstammen. Das verspüren wir z. B. in Goethes „Götz", besonders im Urgötz. G. Hauptmann hat in seiner Tragödie des Bauernkriegs „Florian Geyer" das Kunstmittel des Archaisierens in Wortschatz und Grammatik so reichlich verwandt, daß die Verständlichkeit der Sprache darunter leidet. Viel weniger, ein leiser Anstoß hier und da, hätte genügt, den empfänglichen Geist des Lesers oder Zuhörers mit der mittelalterlichen Lebensluft zu erfüllen. Doch hier waltete derselbe naturalistische Formwille der Wirklichkeitsspiegelung, der die Weber, besonders in der ersten Fassung des Schauspiels, ihre schwer verständliche Mundart sprechen ließ. Maßvoller verfuhr Enrica von Handel-Mazzetti in ihren Romanen „Jesse und Maria" und „Stephana Schwertner". In den ersten Bänden von Gustav Freytags „Ahnen" ist es besonders die Wortstellung, die mit ihren ungewöhnlichen Inversionen an altdeutsche Dichtung, Zeit und Sitte erinnert. Selbst wenn man dieses manchmal harmlose und billige Stilmittel bis in die Einzelheiten durchschaut, der Wirkung auf das Gefühl kann man sich doch nicht entziehen. Feiner, nicht so durchsichtig, hat Th. Mann in seiner Novelle „Der Tod in Venedig" archaisiert. Sie beginnt mit dem Satz: „Gustav Aschenbach oder von Aschenbach, wie seit seinem fünfzigsten Geburtstag amtlich sein Name lautete, hatte an einem Frühlingsnachmittag des Jahres 19.., das unserm Kontinent monatelang eine so gefahrdrohende Miene zeigte, von seiner Wohnung in der Prinzregentenstraße zu München aus allein einen weiteren Spaziergang unternommen."

Diese Art, eine Erzählung anzufangen, besonders auch die Jahreszahl 19 mit den zwei Punkten, versetzt uns in die geistige Welt der Familienunterhaltungsblätter unserer Großeltern, in denen keine Leidenschaften tobten und die brav und sittlich endigten. Der Satz Manns täuscht den Leser, täuscht ihm Harmlosigkeit oder zum mindesten ehrenwerte Charakterfestigkeit des Helden vor und gibt so die Möglichkeit, seine ausbrechende Leidenschaft und seinen Untergang ins grellere Licht der Gegensätzlichkeit zu stellen.

Noch eine andere Welt weht ihren Geist durch die ganze Novelle, die antike Welt. Ihr Geist weht hinein mit Zitaten, wie gleich auf der ersten Seite der motus animi continuus des Cicero, mit mannigfaltigen kürzeren und längeren Wendungen, die wie Übersetzung antiker Dichtungen klingen, z. B. in der Schilderung des Sonnenaufgangs:

„Aber ein Wehen kam, eine beschwingte Kunde von unnahbaren Wohnplätzen, daß Eos sich von der Seite des Gatten erhebe, und jenes erste, süße Erröten der fernsten Himmels- und Meeresstriche geschah, durch welches das Sinnlichwerden der Schöpfung sich anzeigt. Die Göttin nahte, die Jünglingsentführerin, die den Kleitos, den Kephalos raubte und dem Neide aller Olympischen trotzend die Liebe des schönen Orion genoß."

So gleitet der Leser unmerklich in die antike Welt, in der die Knabenliebe, an der Aschenbach zugrunde geht, mit anderen Augen angesehen wurde, und diese milde, halb billigende Auffassung bemächtigt sich des Lesers, ob er will oder nicht, und so erscheint Aschenbach nicht verächtlich. Auch die versteckten Hexameter (vgl. S. 26) dienen diesem Ziele.

Ähnlich wie Fremdwort und Archaismus wirkt die mundartliche Sprache. Was wären Roseggers Erzählungen ohne den Geruch des steiermärkischen Heimatbodens, den die mundartlich gefärbte Sprache mitbringt! Was wäre Permaneder aus München in den „Buddenbrooks" ohne solche Redensarten wie: „Is dös a Kreiz! — Is dös a Hetz! — Dös san G'schichten."

Was Reiseschilderungen den Zauber verleiht, der allem Exotischen anhaftet, das ist, zum großen Teil wenigstens, die Verwendung fremdsprachlicher Bezeichnungen für Land, Wohnung, Gerät u. dgl., und wenn sie auch in ungeschickten und gutgemeinten Fußnoten verdeutscht sind.

In allen Beispielen von gefühlswertigen Wörtern, die bisher genannt sind, Grund- oder Wurzelwort, Neologismus, Fremdwort, Archaismus u. d. a., wirkt die Kraft, die das Gefühl des Hörers oder Lesers erregt, aus dem betreffenden Wort selber, ohne Unterstützung von anderer Seite her. Im Vergleich und in der Metapher dagegen ruft das Wort, das den auszudrückenden Gegenstand bezeichnet, ein zweites,

irgendwie verwandtes Wort zu Hilfe, um mit dem Sinn- und Gefühlsgehalt dieses zweiten Wortes seinen eignen unzulänglichen Gehalt aufzufüllen. Was für den Leib des Wortes die Lautmalerei bedeutet, das bedeuten Vergleich und Metapher für die Wortseele. Wie bei der Lautmalerei Wörter von ähnlichem Klang die Stimmung ihrer Vokale und Konsonanten aufeinander abfärben, so überträgt sich (metapherein: übertragen) in Vergleich und Metapher der innere Gehalt eines Wortes auf ein anderes, das dem ersten in irgendeinem Punkte ähnlich ist. Auch mit der Antithese ist die Metapher verwandt; doch während bei der Antithese die beiden Vorstellungen, die sich gegenseitig erhellen, zwei weit voneinander entfernte Punkte auf derselben Linie sind, demselben Vorstellungsbereich angehören, stammen hier die beiden verglichenen Vorstellungen aus zwei wesensverschiedenen Gebieten, sie sind Punkte auf zwei verschiedenen Linien, die sich jedoch in einem Punkte schneiden. Und während bei der Antithese nur der Bedeutungsgehalt der Wörter aufeinander abfärbt, läßt sich hier eine fruchtbare Einteilung der Vergleiche und Metaphern ableiten eben aus der Scheidung in Bedeutungsgehalt und Gefühlswert des Wortes, auf der sich diese Schrift größtenteils aufbaut. Es kann nämlich ein Wort einem andern einen Teil seines Bedeutungsgehalts abgeben, es kann aber auch seinen Gefühlswert in das andere Wort hineingießen, und es kann drittens beides zusammenkommen, und das ist sogar die Regel. Ich zeige dies zuerst am Vergleich.

„Zum Erfreulichsten an seiner (des Hundes Bauschan) Erscheinung ist der Wirbel, Büschel oder Zipfel zu rechnen, zu dem das weiße Haar an seiner Brust sich zusammendreht, und der gleich dem Stachel alter Brustharnische wagerecht vorragt." (Th. Mann, Herr und Hund.)

„Wenige schreiben, wie ein Architekt baut, der zuvor seinen Plan entworfen und bis ins einzelne durchdacht hat, vielmehr die meisten nur so, wie man Domino spielt. Kaum, daß sie ungefähr wissen, welche Gestalt im ganzen herauskommen wird und wo das alles hinaus soll. Viele wissen selbst dies nicht, sondern schreiben, wie Korallenpolypen bauen, Periode fügt sich an Periode, und es geht,

wohin Gott will." (Schopenhauer, Parerga und Paralipomena.)

„Über Danielas Stirn hingen rote Bohnenblüten wie Blutstropfen, und all das Laub ringsum mischte viel Grün in das Schieferblaue ihrer Augen, daß sie zu schimmern begannen wie die Brust eines Pfaues." (E. von Keyserling, Am Südhang.)

„Deswegen forderte mich Galeide häufig auf, zu spielen, und setzte sich zum Zuhören in den Schaukelstuhl oder in die Fensterbank, welches ihre Lieblingsplätze waren, und erschien dann so völlig entrückt und abwesend, daß ihr Gesicht einem Hause mit geschlossenen Läden glich, dessen Bewohner alle verreist oder gestorben sind." (Ric. Huch, Ludolf Ursleu.)

Der erste Vergleich ist ohne jeden Stimmungswert. Hier wird lediglich das spitze Hervorragen des Haarzipfels deutlich gemacht. Von seinem Stimmungswert: wehrhafte Kraft, Ritterlichkeit, Altertümlichkeit, gibt das Wort „Stachel alter Brustharnische" nichts ab. Auch Schopenhauers Vergleiche dienen nur dem Bedeutungsgehalt. Von der Stimmung, welche die Worte „Korallenpolypen bauen" umgeben, Geheimnis der Meerestiefe und Naturschönheit, färbt nichts auf die durch sie gekennzeichnete Art des Schreibens ab. Auch das „Dominospiel" will hauptsächlich das planlose, durch die Zufälligkeit des vorangehenden Gedankens bedingte Aneinanderreihen von Worten bezeichnen. Doch mag hier von einem feinen Leser auch etwas von dem Nebensinn des Zwecklosen, Spielerischen des Dominospiels in der charakterisierten Schreibart mitgefühlt werden. Deutlicher ist die Übertragung des Gefühlswertes in dem Vergleich Keyserlings wahrnehmbar. Freilich wird die Farbe der Augen durch den Vergleich mit der Pfauenbrust zunächst genauer bestimmt; doch die stolze Pracht des Vogels, der allgemein als Sinnbild der weiblichen Eitelkeit und Schönheit gilt, wird gefühlsmäßig miterlebt und auf Daniela übertragen. Ausschließlich Stimmungswert hat der angeführte Vergleich Ric. Huchs. Denn welche Ähnlichkeit in der sachlichen Bedeutung eines verlassenen Hauses mit geschlossenen Läden und der unter dem Einfluß des Klavierspiels entrückten Galeide wäre wohl ausfindig zu machen!

Der Vergleich kann sich, wie in den obigen Beispielen, auf die Gegenüberstellung von zwei Worten oder Wortgruppen beschränken, die durch „wie" oder ein ähnliches Wort als zusammengehörig bezeichnet sind. Er kann aber auch weiter ausgedehnt werden dadurch, daß der Dichter in dem neuen Gedankenbereich, den er betreten hat, um seinem ersten blassen Gedanken lebendiges Blut zuzuführen, noch eine Weile fortwandelt, als habe er seine Absicht vergessen. So entsteht die ausführliche Schilderung einer Handlung oder einer Sache, deren Einzelheiten wenig oder gar nichts mehr mit dem auszustattenden ersten Gedanken zu tun haben. Nach dem Dichter, der diese ausführlichen Vergleiche häufig gebraucht hat, werden sie auch wohl homerische Vergleiche genannt. In der neueren deutschen Prosa sind sie selten. Einige prächtige Beispiele finden sich bei Alfred Döblin. Eine Probe aus seinem Roman „Berge, Meere und Giganten": „Er schob sich, ein ärmliches Lächeln um den Mund, zwischen sie. Und wie er erst unter ihnen war, viele vor sich, zwei hinter sich, zwei neben sich, da zog er den Hals ein, hob die Schultern, gab helle, winselnde Angstlaute von sich, quietschte aus geschnürter Kehle, die Hände vor dem Mund, um die Laute zurückzupressen, rieb sich das Gesicht, daß die Brille über die Stirn stieg. Wie ein Kind, das eine lange, finstere Treppe heruntergehen soll, erst ruhig und tapfer steigt, Stufe um Stufe, bei jedem Absatz stehen bleibt, den Atem anhält, um sich schaut, zurückschaut, schon rascher läuft, rascher, seine Schulmappe hält es fest, es gleitet am Geländer entlang, die Angst, die panische Angst ist hinter ihm. Es läuft, es kann sich nicht halten, stürzt, schreit, stürzt weiter, gellt durch das hohe Treppenhaus. Und wie man mit Lampen aus den Wohnungen kommt, steht es an einem Fenster, späht, zeigt um sich, keucht entgeistert, weiß nichts zu sagen, das Herz klopft ihm zum Mund, in die Lippen, in die Augen, über den Scheitel; es würgt, stößt auf, heult im Licht. So winselte Blue Sittard."

Anderseits kann der Vergleich in so abgekürzter Form auftreten, daß die erste Vorstellung mit einer zweiten nicht verglichen, sondern geradezu mit ihr vertauscht und

mit ihrer sprachlichen Bezeichnung benannt wird. Diese Art des Vergleichs nennt man Metapher. Drei Beispiele in derselben Anordnung wie die Vergleiche: Übertragung der Bedeutung, der Bedeutung begleitet von Gefühlswerten, des bloßen Gefühlswertes.

„Gewaltige Espen ..., deren weiße, samentragende Wolle zu Anfang Juni die ganze Gegend verschneit." (Th. Mann, Herr und Hund.)

„Man konnte von dem höhergelegenen Außengelände das schlammgelbe Meer liegen sehen, die weißen Segel der Dschunken schmeichelten sich über das Meer." (A. Döblin, Die drei Sprünge des Wang-lun.)

„Sein Nachbar, der kleine, feine Franzose, hat erst drei Tage lang gesprochen und gelacht. Jetzt weiß er nichts mehr... Er wird langsam welk in seinem samtenen Sattel... Da blüht der Kleine noch einmal auf und stäubt seinen Kragen ab und ist wie neu." (R. M. Rilke, Die Weise von Liebe und Tod.)

Der Begriff der Metapher als eines abgekürzten Vergleichs ist nicht so zu verstehen, als habe sich die Metapher durch Verkürzung aus dem Vergleich entwickelt. Die Metapher ist das Ergebnis einer wesentlichen Tätigkeit des menschlichen Geistes, die Metapherbildung ist im Grund gleich dem geistigen Vorgang der Apperzeption. Der Mensch bildet seine innere Welt der Gedanken und Worte aus seinen Erlebnissen. Jeder neue Eindruck wird vom Geiste nicht unbesehen aufgenommen, sondern wird zu dem bereits erworbenen Vorrat in Beziehung gesetzt. Der Geist vergleicht das Neue mit dem Alten, führt das Unbekannte auf das Bekannte zurück und bezeichnet den neuen, noch nicht ganz erfaßten Eindruck mit einem fertigen Wort, das etwas irgendwie Ähnliches bezeichnet, und glaubt, damit das Neue sicher erworben zu haben. Jedes Wort ist ursprünglich eine Metapher, oder vielmehr jede seiner einzelnen Bedeutungen ist eine besondere Metapher. Der Bedeutungswandel der Wörter ist nichts anderes als der Durchgang durch Metaphern. Allmählich verliert sich das Bewußtsein des Vergleichs, das Wort wird nicht mehr als Bild, als Metapher, sondern als die eigentliche Bezeichnung empfunden. Das Studium

der Sprachgeschichte tut dar, daß jede Sprache mit einem oft angeführten Wort Jean Pauls als „ein Wörterbuch erblaßter Metaphern" bezeichnet werden kann. (Vgl. Mauthner, Beiträge zu einer Kritik der Sprache.)

Als dichterische Metapher kann ein solches unbildhaft gewordenes Wort natürlich nicht mehr gelten (z. B. erschrecken urspr. = aufspringen). Dazu ist erforderlich, daß das Vertauschen der Vorstellungen, der Aufenthalt in zwei Gedankenbereichen noch empfunden wird; und damit die Metapher auch ästhetisch wirksam sei, muß sie, wie natürlich auch der Vergleich, neuartig sein und die Phantasie des Hörers anregen. Die schablonenhaft gebrauchten Allerweltsmetaphern sind ohne jede ästhetische Wirkung, verärgern höchstens. Und außerdem führt nichts so leicht zu einer lächerlichen Bildermantscherei als der unbekümmerte Gebrauch von schablonenhaften Metaphern.

Was die alte Stilistik Katachrese nennt, was Mauthner mit Wippchen bezeichnet, ist der Stilfehler, der entsteht, wenn der Sprechende beim Ausdruck eines und desselben Gedankens zwei Bilder aus verschiedenen Bereichen gleichsam auf einer einzigen photographischen Platte gibt. Er kann wohl zur Ausstattung desselben Gedankens Vergleiche filmartig aufeinander folgen lassen (Shakespeare), aber innerhalb eines Vergleiches, einer Metapher muß das Bild einheitlich sein, wenn nicht Lächerlichkeit beabsichtigt ist. Streng genommen sprechen wir stets in Katachresen, da wir uns der Grundbedeutung der verblaßten Wortmetaphern, selbst wenn wir sie kennen, beim Sprechen und Schreiben nicht bewußt werden und daher die verschiedenartigsten Bilder achtlos miteinander mischen. Doch dies kann nicht als stilwidrig empfunden werden.

Hin und wieder bringen die Zeitungen eine Sammlung von rhetorischen Blüten aus dem Parlament als Beispiele wüster und höchst lächerlicher Bildermantscherei. Proben sind hier überflüssig. Aber auch in den Werken unserer guten Schriftsteller geht man nicht erfolglos auf die Suche nach Katachresen, die freilich mit jenen Stilblüten aus dem Reichstag wenig zu tun haben. Es fragt sich, wieweit die Bezeichnungen Katachrese, Wippchen, Bildermengerei berechtigt

sind. Die Antwort muß in Zweifelfällen dahin lauten, daß dies vom subjektiven Empfinden des einzelnen abhängt.

„Ein dunkler Fleck lastete auf seiner Vergangenheit."

„Die junge Dame machte einen fesselnden Eindruck."

„Die politische Lage ist aufs schärfste gespannt."

Der Durchschnitt der Leser wird anstandslos über solche Katachresen hinweglesen, den Leser mit starkem bildhaftem Vorstellungsvermögen werden sie stören. Umgekehrt kann einer Wortschablone wieder volle ästhetische Wirkung verliehen werden, wenn die zugrunde liegende Metapher durch eine besondere Beifügung, durch den Zusammenhang wieder als Bild ins Bewußtsein gehoben wird. Nietzsche ist ein Meister in dieser Kunst des Wiederbelebens.

4. Abschnitt

Das Wort als grammatische Kategorie

Abgesehen von ein paar gelegentlichen Hinweisen (Konjunktion, Beiwort) haben die grammatischen Begriffe der Formenlehre und Syntax bisher in unsere Untersuchungen über den Ausdruckswert des Wortes nicht hineingespielt; das Wort wurde nur an sich betrachtet, nicht in seiner besonderen grammatischen Rolle. Nun ist es aber zweifellos, daß Wort und Wortgruppe nicht nur aus sich oder aus der Gegenüberstellung oder dem Vergleich mit andern ihren besonderen Sinn- und Stimmungsgehalt haben, sondern, wie der bekleidete Mensch ein anderer ist als der nackte, so wird jedes Wort dadurch, daß es im Gewand einer bestimmten grammatischen Kategorie steckt, in seinem Wert ein wenig geändert. Und zwar ist dieses Gewand eine Uniform. So haben alle Nomina, mögen ihre Grundbedeutung und ihr Gefühlswert so verschieden sein, wie sie wollen, ein Merkmal gemein. Ich rede hier natürlich nicht von der Gleichheit der grammatischen Form und der syntaktischen Verwendung, sondern von dem Ausdruckswert, dem stilistischen Wert, der eben auf dieser grammatischen Grundlage beruht. Ich kann diese feinen Sinn- und Stimmungsänderungen hier nur andeuten und muß, wie in der ganzen

Schrift, eine kleine Auswahl treffen. Nur die drei Hauptklassen der Wörter, Substantiv, Adjektiv und Verb, sowie der einfache und zusammengesetzte Satz sollen in ihrem besonderen Ausdruckswert kurz und im groben charakterisiert werden.

Dem Substantiv kommt ein Ausdruckswert der Ruhe und Dauer zu. Das Konkretum bezeichnet im allgemeinen einen Gegenstand der Sinnenwelt als den so seienden, sich nicht ändernden. Erst durch ein hinzugefügtes Verb kann der Gegenstand in Bewegung vorgestellt werden. Auch die Abstrakta, deren sinnlicher Vorstellungsgehalt meistens gleich Null ist, enthalten im allgemeinen keine Möglichkeit einer Bewegungsvorstellung. Sie sind vielmehr erst recht die festen Bausteine, mit denen sich Gedankengebäude errichten lassen; daher die Sprache der Wissenschaft sie reichlicher verwendet als die Dichtung. Nehmen sie derartig überhand, daß sie das Verbum beinah ersticken, so wird der Eindruck der Starrheit und Dürre erweckt; außerdem leidet die Verständlichkeit darunter.

„Die anwesenden Vertreter ... erklären, daß sie so lange den Bezug auswärtiger Kohle ... fortsetzen werden, bis die sächsischen Werke zu einem Entgegenkommen in bezug auf Einräumung von der heimischen Industrie die Konkurrenzfähigkeit gestattenden Preisen unter fernerem Ausschluß von Preisermäßigungen nach außerhalb Sachsens gelegenen Gebieten und in bezug auf die Stipulierung der von der Industrie gewünschten Lieferungsbedingungen sich bereit zeigen." (Aus Hermann Dunger, Zur Schärfung des Sprachgefühls, 6. Aufl. Berlin 1922.)

Das Verbum dagegen ist der Ausdruck der Bewegung, was selbstverständlich erscheint bei den Verben, die eine äußere oder innere Bewegung ausdrücken. Aber auch bei den viel selteneren Verben, die Ruhe und Zustand bezeichnen (liegen, ruhen), ist im Vergleich zu den betreffenden Substantiven (Lage, Ruhe) eine gewisse Lebendigkeit, Bewegung und Veränderung spürbar. Das ist einerseits auf die Kraft der Analogie zurückzuführen, die von der weitaus größeren Zahl der Verben der Bewegung ausgeht: anderseits ist in der besonderen Zeitform (z. B. Imperfekt „er lag") der

Nebensinn enthalten, daß der Ruhezustand nur eine gewisse Zeitspanne andauert, daß vor- und nachher Übergang in andere Zustände, also Veränderung und Bewegung da ist. Das Verb als Ausdruck der Bewegung ist vor allem da am Platze, wo Leben und Handlung dargestellt wird, also vor allem in der Erzählung.

Das Adjektiv sagt im allgemeinen eine dauernde Eigenschaft von einem Gegenstand aus. Es ist das wichtigste Wort der impressionistischen Schilderung. Durch seinen syntaktischen Gebrauch, besonders als Attribut, unterbricht es den Gang des Geschehens, veranlaßt den Leser, bei dem Subjekt eine Weile stehen zu bleiben. Wenn es, wie in der impressionistischen Dichtung, zu mehreren gehäuft wird, wird der Leser gezwungen, sich den Gegenstand zuerst von verschiedenen Seiten anzusehen, bevor er die durch das Verb wiedergegebene Handlung sich vorstellen darf.

„Das ist dann ein erregender Anblick, wenn das hochbeinige, leicht gebaute Tier, gelb gegen den Schnee, mit hoch wippendem weißen Hinterteil, vor dem kleinen, alle Kräfte einsetzenden Bauschan dahinfliegt..." (Th. Mann, Herr und Hund.)

Daraus folgt, daß die Darstellung rascher, lebendiger Geschehnisse nicht viele Adjektive verträgt, sondern das Verbum bevorzugt.

„Am Mittag brachen sie aus Weidenunterholz und waren wieder an dem See. Der Marquis ließ die Gäule saufen, ritt rechts in ein Tal, sprang plötzlich wild über einen Gießbach und jagte zurück, an dem See vorbei in die Landschaft der Küste. Gegen Abend lahmte das Pferd. Baptiste stieg ab, massierte das Bein. Der Marquis stieg auf. Er ritt zweimal im Kreis, dann jagte er in den eigenen Spuren zurück. Gegen Abend kamen sie an den Hügel, später durch das Dorf." (Kasimir Edschmid, Die achatnen Kugeln.)

Der Unterschied im Ausdruckswert des einfachen Satzes und der Satzkonstruktion ergibt sich aus einer Betrachtung des Hauptsatzes und des Nebensatzes. Der Hauptsatz wirkt mit seinem ganzen uneingeschränkten Wert, der Nebensatz dagegen will angesehen werden auf sein Verhältnis zur Aussage des Hauptsatzes, auf seine Beziehung zum Haupt-

gedanken, und verliert dadurch an eignem Wert. Er büßt an Sinnlichkeit und Lebendigkeit ein und erhält einen Zuschuß logischer Art. Man lese sich folgenden Satz aus G. Kellers Novelle „Pankraz der Schmoller" laut vor:

„So lebte die kleine Familie einen Tag wie den andern, und indem dies immer so blieb, während doch die Kinder sich auswuchsen, ohne daß sich eine günstige Gelegenheit zeigte, die Welt zu erfassen und irgend etwas zu werden, fühlten sich alle immer unbehaglicher und kümmerlicher in ihrem Zusammensein."

Man wird finden, daß der erste und letzte Satz des ganzen Gefüges, die beiden Hauptsätze also, langsamer und nachdrücklicher gelesen werden müssen, daß ihr Inhalt stärker wirkt als der Gedanke in den Nebensätzen. Nun erlaube ich mir, trotz aller Stilwidrigkeit, Kellers Satz folgendermaßen umzuschreiben:

So lebte die kleine Familie einen Tag wie den andern. Immer blieb dies so. Die Kinder wuchsen sich aus, und es zeigte sich keine günstige Gelegenheit, die Welt zu erfassen und irgend etwas zu werden. Da fühlten sich alle immer unbehaglicher und kümmerlicher in ihrem Zusammensein.

Jetzt ist das Bleiben der Verhältnisse und das Auswachsen der Kinder wirkungsvoller, lebendiger gegeben.

Anderseits kann aber auch eine Erzählung in kurzen nebengeordneten Hauptsätzen den Eindruck machen, als hätte der Erzähler keine Zeit zum Konstruieren, als wäre er atemlos vor Hast und Erregung und müßte in abgehackten Wortverbindungen sprechen. Dichtungen, in denen stürmische Bewegung herrscht, bauen sich vielfach aus kurzen, nebengeordneten Hauptsätzen auf, z. B. die Romane Döblins und Edschmids.

Auf den stilistischen Unterschied der aktiven und passiven Konstruktion, ferner auf den Unterschied der wiederholten Setzung eines Substantivs und seines Ersatzes durch das Pronomen kann nur eben hingewiesen werden.

Schlußwort

Elementare und höhere Stilkunde

Das meiste von dem, was in dieser kleinen Schrift vorgebracht werden konnte, ist erst ein Anfang, ist elementare Stilkunde, ist das, was Oskar Walzel in seinem Werk „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters" (in dem von ihm herausgegebenen Handbuch der Literaturwissenschaft, Wildpark-Potsdam) die „niedere Mathematik" nennt. Auf ihr muß sich eine höhere Mathematik aufbauen, die es unternimmt, die Einzelheiten der sprachlichen Form zu allgemeineren Formkategorien zusammenzuordnen und die Gesamtgestalt einer Dichtung in ihrer notwendigen Zusammengehörigkeit zum dargestellten Gehalt begrifflich zu erfassen. In einem zweiten Bändchen der Deutschkundlichen Bücherei, „Deutsche Kunstprosa, Übungen des Sprach- und Stilgefühls an Prosastücken aus dem 19. Jahrhundert", glaube ich einige bescheidene Beiträge zu dieser „höheren Mathematik" geliefert zu haben.